

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori disszertáció

Kékesi Zoltán

Képszövegek

Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kenyeres Zoltán, egyetemi tanár

Összehasonlító Irodalomtudomány Doktori Program

A Program vezetője: Dr. Szegedy-Maszák Mihály, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Kulcsár-Szabó Ernő, egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Derék Pál, egyetemi tanár (külső bíráló)

Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán, egyetemi docens

A bizottság külső tagja: Dr. Peternák Miklós, egyetemi tanár

A bizottság titkára: Dr. Zsadányi Edit, egyetemi docens

Témavezető: Dr. Szegedy-Maszák Mihály Tanszékvezető egyetemi tanár

Budapest
2008.

Tartalom

Előszó

4

I. Paragone: képzőművészet és irodalom 1912/1922 körül

1. A szavak és a színek – Költészet és festészet versengése Guillaume Apollinaire *Az ablakok* (1912) című versében és Robert Delaunay *Városra néző szimultán ablakok* (1912) című festményén 14

Költészet és festészet versengésének romantikus hagyománya – A szem költőiségétől a színek méréséig (Delaunay paragonéja) – Látás és tapintás (Robert Delaunay: Városra néző szimultán ablakok) – Látás és hallás (Guillaume Apollinaire: Az ablakok)

2. Ikon és graféma – Rajz és írás Kassák Lajos *Ma-képeskönyvében* (1922) 39

Paragone 1912/1922: faktúra és konstrukció – Médiakonkurencia: festészet és fényképezés – Faktúra (Tatlin) – Konstrukció (Rodcsenko) – Tipográfia: „akusztika helyett optika” (El Liszickij) – Médiakonkurencia: a festészet, a könyv és a mozi (El Liszickij) – Ikon és graféma (Kassák Lajos: Ma-képeskönyv) – Látás és tapintás (Kassák Lajos: Konstrukció)

I. Melléklet

64

II. Régiek és újak: viták a korai technomédiумok körül

1. Az írás és a médiumok „anyagtalan anyagisága” – Moholy-Nagy László és Kállai Ernő vitája a fotográfiáról (1927) 71

„Anyagérzés” vs „fényfaktúra”: festészet és fényképezés – Tipográfia: akusztika vs optika – Egy „mechanikai nyelv”: színesztéziák helyett szabványok – Foto/gráfia

2. A művészetek „médiaharca” – Kállai Ernő és a mozgókép (1927-1929) 90

Eszztétika vs technika – Színesztéziák vs szabványok – „Ritmikus mozgásoptika”, „optikai mozgásritmika” – Médiakonkurencia: a film, a sport és a „régí eszközök”

II. Melléklet

107

III. A költészet és a korai technomédiumok

1. Költői kinetográfiák Babits Mihály *Mozgófénykép* (1908) és Kassák Lajos *Utazás a végtelenbe* (1916) című versében 119

Mint hír a dróton? (Babits Mihály: Mozgófénykép) – Egy korai Road Movie (Kassák Lajos: Utazás a végtelenbe) – Kitekintés (Kassák Lajos: 66.)

2. Titokzatos zajok, nyugtalanító képek – Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* (1927) című prózaverse és a szürrealista fotográfia 134

Automatikus írás és fotográfia – Képi és hangi inspiráció (Breton paragonéja) – Hang és zaj – A látás fenyegetettsége – A tapintás figurációi – A kísérteties logikája (Foto/gráfia)– Fétis és férfitekintet

III. Melléklet 160

A képek forrása 177

Bibliográfia 179

Előszó

A disszertációm címében szereplő fogalom nem pusztán leíró természetű – azaz nem pusztán annyit kíván mondani, hogy azok a jelenségek, amelyekről a disszertáció fejezeteiben szó lesz, a képek és a nyelv „határán” helyezkednek el. A cím munkám egyik elméleti alapfeltevésére is utal, és ennyiben egy kijelentést is megfogalmaz a vizsgált jelenségekkel kapcsolatban. A képszövegek (*imagetext*) fogalma W. J. Thomas Mitchell képelméletéből származik, és legrövidebben talán úgy lehet definiálni, hogy a nyelv és a képek viszonyának aporetikus természetét – helyesebben: működését – jelöli. Mitchell képelmélete mögött a klasszikus médiatudománynak a médiumok kevertségéről (hibriditásáról) szóló tétele áll.¹ Mitchell szerint a képi és a nyelvi reprezentációs gyakorlatok olyan oppozíciók mentén szerveződnek, amelyek különböző alá-fölé rendelések, hierarchikus ellentétpárok mentén állítják szembe egymással a két médiumot, olyannyira, hogy Mitchell a modern kultúra történetét „a képi és nyelvi jelek közötti [...] elhúzódó küzdelem történeteként” írja le, amelynek során „mindegyik bizonyos tulajdonságokat követel magának egy olyan »minőséget« illetően, amihez csak neki van hozzáférése.”² Mivel azonban a két médiumot elválasztó oppozíciók mindig a képeken és a nyelven *belül* húzódnak végig (azaz nincsen tisztán képi vagy tisztán nyelvi reprezentáció), kettőjük „belső különbségeként/elkülönböződéseként”, a képek és a nyelv ellentétpárokra épülő

¹ Lásd erről részletesebben: VARGA Tünde, *Képszövegek = Történelem – kultúra – medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 202-210.

² W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomenén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 367.

meghatározása szükségszerűen apóriába torkollik.³ Képelméleti megközelítés alatt tehát lényegében annak az oppozíciós rendszernek a dekonstrukcióját kell értenünk, amelybe a nyelvi és a képi reprezentáció „beíródik”.⁴

Az 1910-es, 20-as évek avantgárdja – nem meglepő módon – egyik kedvelt terepe (volt) a 70-es évek hatástörténetének részét alkotó „text & image”-/„interart”-érdeklődésű irodalomtudományi kutatásoknak. Ezek a kutatások olyan (ön)értéknek tekintették a szöveg és a kép közötti határok átlépését/feloldását, amely megfelelt az innováció és a formabontás modernista eszményeinek, és általában megelégedtek azzal, hogy megállapítsák és – egészen kivételes esetben – olvasásfenomenológiai oldalról leírják a szöveg és a kép keveredésének tényét/jellegét.⁵ Úgy vélem, szöveg és kép, irodalom és képzőművészet „határjelenségeinek” vizsgálatakor túl kell lépni azon a kezdeti (valamikori) lelkesültségen, hogy ekkor olyan jelenségekkel találkozunk, amelyek „felszámolják” – de helyesebb inkább máris azt mondani: az intézményesítettől eltérően húzzák meg – a szöveg és a kép határait. Ha a „képszövegek” fogalmát használjuk, ez módszertani szempontból azt jelenti, hogy a nyelv és a képek konfliktusára figyelünk, a vizsgált jelenségek szempontjából pedig azt, hogy hibrid alkotásnak kell tekintenünk nemcsak Kassák *Ma-képeskönyvét* vagy Moholy-Nagy „tipofotóját”, hanem azokat az alkotásokat is, amelyek – mint például Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című verse vagy a szürrealisták fotói – nem a „formai” megoldások szintjén, hanem afféle „belső elkülönböződésésként” nyelvi és képi egyszerre.

³ Azért helyesebb aporetikus „működésről” beszélni, mert a képek és a nyelv közötti viszony nem „természetes” annyiban, hogy egy adott társadalmon belül különféle intézmények szabályozzák – ezek közé tartoznak a tudományok, az irodalom és a képzőművészet is.

⁴ A dekonstrukciót nyelvközpontúsággal vádoló Mitchell maga egyébként nem szívesen utal Derridára, de nem nehéz észrevenni, hogy az *Iconology* című könyvében adott értelmezések nem képzelhetők el a dekonstrukció interpretációs gyakorlata nélkül.

⁵ Lényegében ennek a tudománytörténeti hagyománynak az „archívumból” kellett válogatnunk akkor, amikor – L. Simon Lászlóval közösen – összeállítottuk a Helikon „Kísérleti irodalom” című, vizuális költészettel foglalkozó számát (vö. Helikon 2003/4. sz.) – a referenciákat tehát lásd például ott.

Mitchell képelemélete természetesen nem az egyedüli elméleti háttére a munkámnak – a disszertáció fejezetei valójában meglehetősen heterogén módszertani bázisra épülnek. Azok a kérdések, amelyeket felvetnek, illetve azok az interpretációs fogások/argumentációs technikák, amelyeket használnak, a Mitchell-féle képelemélet mellett a Friedrich Kittler-féle „hard” médiatudomány, valamint a hermeneutikai/dekonstrukciós olvasásmódok gyakorlatából erednek. A művészettörténeti összefüggések vizsgálatakor emellett nagyrészt olyan értelmezésekre támaszkodom, amelyek az *October*-kör szerzőinek a nevéhez fűződik, azaz olyan szerzőkhöz, akik a 70-es évek második felétől posztstrukturalista, ill. dekonstrukciós megközelítésmódokat honosítottak meg a művészettörténetben. Tudatában vagyok annak, hogy ezek a tudományos gyakorlatok nagyon különböző intézményi környezetben bontakoztak ki, és részben eltérő, ill. ellentétes előfeltevésekre épültek. Nem célom, hogy ezeket elsimítsam, viszont több pontot találtam, ahol az egyes gyakorlatokat össze lehetett olvasni, illetve ahol egyetlen hagyomány eltérő értelmezéseinek bizonyulnak. Munkám elsődlegesen nem elméleti vagy elmélettörténeti jellegű, de igyekszem menet közben utalni ezekre a pontokra.

A disszertáció fejezeteiben három nagyobb – látszólag széttartó, valójában számos ponton összekapcsolódó – kérdéskör tér vissza, amelyek különböző hangsúllyal ugyan, de a disszertáció mindegyik fejezetét átszövik: Az *első* az irodalom és a képzőművészet közötti „versengő” viszony modernkori történetére kérdez rá, és Mitchell *Picture Theory* című könyvének egyik gondolatát veszi alapul: „A szóbeli és a képi művészetek tényleges viszonya legkönnyebben harcként vagy versengésként írható le, amit Leonardo da Vinci *paragonénak* nevezett.”⁶ A disszertáció első két fejezetének (I. 1., ill. I. 2.) ez a kérdéskör áll a középpontjában. A *második* a médiatörténet és az esztétikai tapasztalat történetének összefüggéseire vonatkozik,

⁶ W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994, 227.

ennek kapcsán elemzem a disszertáció harmadik és negyedik fejezetében (II. 1., ill. II. 2.) azokat a korabeli vitákat, amelyek – képzőművészeti összefüggésben – a technikai kép megjelenésének következményei körül forogtak, majd pedig – költészettörténeti összefüggésben – a technikai kép irodalmi rögzítésének eseteit vizsgálom a disszertáció ötödik és hatodik fejezetében (III. 1., ill. III. 2.). Esztétika és technika viszonyának vizsgálatakor nem lehet megkerülni azt a kérdéskört sem, amely – *harmadikként* – arra vonatkozik, miként alakul át az érzékek – a látás, a hallás és a tapintás – viszonya a médiatörténeti folyamatok nyomán, ill. mennyiben lehet az érzékek „kódjait” „olvasni” a korszak alkotásain.⁷ Látás és hallás összevetése már költészet és festészet versengésének régebbi hagyományában is gazdag előzményekkel rendelkezik – feltételezésem szerint ezek az előzmények részben mintaként szolgáltak még a vizsgált alkotások némelyike esetében is, azaz van modernkori hatástörténetük (lásd az I. 1., ill. az I. 2. fejezetet).

E három kérdéskör metszéspontjai már látszanak abban a médiatörténeti tételben is, amely disszertációm egyik kiindulópontja. Friedrich Kittler szerint a különböző médiumok közötti cserék feltételrendszere a 19. század végén, 20. század elején, a modern médiatechnológiák megjelenése nyomán mélyreható változáson ment keresztül: A művészetek ekkor, „1900 után” „médiumként” viselkednek, és éppen ezért „nem lefordíthatók. Az üzenetek egyik médiumról a másikra történő átvitele mindig azt jelenti, hogy az üzenet más szabványok és anyagszerű feltételek (*Materialitäten*) hatása alá kerül. [...] Míg a fordítás minden egyediséget kiejt egy általános megfelelő érdekében, a médiumok közötti transzpozíció pontszerűen és sorozatosan jár el. [...] Nem hivatkozhat semmi egyetemesre, és ezért lyukakat kell

⁷ Hiszen ez volt már az ekkor, tehát a 20-as években megszülető korai médiatudomány egyik alapfelismerése is, amit aztán klasszikus megfogalmazásban Walter Benjamtól ismerünk: „Az a mód, ahogyan az ember érzéki észlelése (*die menschliche Sinneswahrnehmung*) szerveződik – az a médium, amelyben végbemegy – nemcsak természetileg, hanem történetileg is meghatározott.” Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = Uó., *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 141.

hátrahagynia.”⁸ A különböző médiumok közötti cserék vizsgálatakor eszerint abból kellene kiindulni, hogy „a minden érzék egyetemes megfelelőjeként” elgondolt képzelőerő – a romantikus költészet és esztétikai gondolkodás központi terminusa – ekkor már nem szavatol azért, hogy minden, médiumok közvetítette „üzenet” „átfordítható a költői nyelvre”.

Az új technikai médiumok, az írógép, a gramofon, a telefon, a film és a rádió kapcsán korán megfogalmazódott az a felismerés (amely a kortárs médiatudománynak, elsősorban a Friedrich Kittler-féle vonulatnak is egyik központi tétele), hogy a médiumok az érzéki benyomások, azaz az érzékszervek nagyfokú elszigetelésének köszönhetik hatásukat. E felismerés azzal a következménnyel is járt – ez a disszertációm egyik alapfeltevése –, hogy immár a művészetek közötti interakciók értelmezése sem (vagy egyre kevésbé) támaszkodhatott arra a romantikus eredetű hagyományra, mely – a hang, a szín vagy a képzelet elsőbbségére hivatkozva – olyan nyelv megalkotását tűzte ki célul, melyben a világ mediálisan közvetített tapasztalatának egymástól elválasztott „rendjei” egyesíthetők (erről lásd az I. 1. fejezetben adott áttekintést). Festészet és irodalom viszonyának 18. századi reflexiója nyomán az irodalom és a társzművészetek viszonya a romantikusok számára „a személyiség megosztott érzékelésének” kérdéseként öltött alakot, és abból indultak ki, hogy „a festészet és az irodalom határai a látást és a hallást elválasztó határként a személyiségen húzódnak keresztül.”⁹ A századfordulón-századelőn meghatározó tapasztalattá válik, hogy az új technikai eszközök kitágítják ugyan az érzékelés határait, de azok egységbe foglalását nem segítik elő, hiszen az általuk közvetített világ „az érzékek számára nem áthatolható, tehát tulajdonképpen nem

⁸ Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*, Fink, München, 2003, 321sk.

⁹ Peter UTZ, *Das Auge und das Ohr im Text*, Fink, München, 1990, 15.

»megélhető«.¹⁰ Rilke szerint a költő az, aki képes lenne egymáshoz kapcsolni az érzékelés egymástól elválasztott területeit, mégis, mivel nincs olyan közeg, amelybe – mint egy „felcsapott térkép” lapjaira – „bejegyezhetné” (*eintragen*) azokat, le kell mondania arról, hogy összekapcsolásukat „a képzelet szabad mozgásaiban önkényesen véghezvigye”. Ezért aztán Rilke szerint épp a költő az, akire „az a veszély leselkedik, hogy meglátja a szakadékokat, amelyek az érzékek egyik rendjét a másiktól elválasztják [...]”. Az alábbi fejezetekben igyekszem megmutatni majd, hogy ugyanez a veszély leselkedik a *Városra néző szimultán ablakokat* festő Delaunay-ra, egy látszólag oly stabil és egyszerű *Képarcitektúra* megfestésekor Kassákra, sőt (részben) ez áll a háttérben annak a vitának is, amely *Festészet és fényképezés* viszonya kapcsán Kállai Ernő és Moholy-Nagy László között robbant ki.

Disszertációm első fejezetében a festészet és a költészet modernkori versengéséről szóló tételt teszem próbára két olyan alkotó művén, amely fontos szerepet játszott a modernségtörténeti konstrukciókban. Hans Robert Jauss Apollinaire 1912 körüli költészetén keresztül elemezte a modern költészet második – avantgárd – paradigmaváltását, és párhuzamként Max Imdahl Delaunay-tanulmányaira hivatkozott. Nem e modernségtörténeti modell felülvizsgálata a célom, inkább annak vizsgálata, hogy 1) miként íródik be az elkülönülő mozzanata azokba a párhuzamokba/ellentétpárokba, amelyek minden (lényegében: hagyományos) komparatistikai kutatás alapját képezik, és 2) mennyiben lehet e korszakfordulót e szakadás/elkülönülő elmélyülő tapasztalataként értelmezni. Az I. 2. fejezetben Kassák 1921/22 körüli, elsősorban képzőművészeti munkásságának alkotásain vizsgálom, miként változik meg a paragone kontextusa 1921/22 körül, amikor a „konstrukció”, a *Gestaltung*, a *Stijl* fogalma nyomán ismét átalakul a

³ Rainer Maria RILKE, *Ur-Geräusch = Schriften*. Werke. 4. k., szerk., Horst NALEWSKI, Insel, Frankfurt am Main – Leipzig, 1996, 704.

nemzetközi avantgárd arculata. Később, a III. 2. fejezetben látni fogjuk, hogy a költészet és a festészet, a látás és a hallás, a képzeletbeli és a tulajdonképpeni képek ellentétére épülő paragone mintái az évtized végén, a szürrealista költészet és a szürrealista fotográfia (értelmezése) kapcsán is szerepet kapnak még.

Disszertációm – az I. 1. fejezet kivételével – a magyar avantgárd irodalom és képzőművészet egyes (főként a bécsi és a berlini „központokban” született) jelenségeit vizsgálja, és azt a hipotézist igyekszik alátámasztani, hogy 1) az új médiatechnológiákkal kapcsolatos korai reflexiók ösztönözték a nyelv és a képek, illetve az érzéki észlelés médiumai közötti feszültségek tudatosítását, és 2) a magyar avantgárd történetében (is) a 20-as évek második fele hozott e tekintetben igazi fordulatot. A képeket előállító technológiák, a fotó és a film értelmezése egészen addig meg tudott maradni abban a racionalista keretben, amelyet az Első Világháború után induló mozgalmak – a konstruktivizmus és a Bauhaus – jelöltek ki számára. Ez a racionalista értelmezés volt a feltétele annak, hogy a technikában és művészetben a társadalmi utópiák megvalósulásának eszközét lássák. Az évtized második felére, 1926/27-re azonban egyre törekenyebbnek mutatkozott ez a meggyőződés. Igaz, Kassákra és a bécsi Ma körére korábban sem volt jellemző a technicista beállítódás; de ekkor, a 20-as évek második felében szaporodnak meg az új médiumokkal kapcsolatos publikációik. Az 1926-ban alapított, alig néhány számot megért Dokumentum című folyóirat már a(z) – addigra részben persze átalakult – Kassák-kör érdeklődésének kiszélesedéséről tanúskodik (a Ma bécsi évfolyamaihoz képest is): a Dokumentumban megjelent cikkek témája a művészetektől a technikai találmányokon át az életmód kérdéseiig terjedt. A lap szerkesztői olyan jelenségek vizsgálatának adtak helyet, mint a film, a rádió, a gramofon, a reklám, a sport, az öltözködés, a tömeg- s a gyermeklélektan, a tánc és a színház, a „tárgyi zene” és a jazz,

az építészet és a tömegtermelés, a városrendezés és a lakberendezés, a munkaidő-csökkenés vagy a légi közlekedés.

A II. rész 1. és 2. fejezetében a fotó és a film körül kirobbant elméleti vitákat elemzem, amelyeknek legfontosabb dokumentuma Kállai Ernő és Moholy-Nagy László 1927-es cikkváltása. Kettőjük nézeteltérése mögött a technoid utópiák megrendülésének 20-as évek végi tapasztalata áll, de a médiumhasználat olyan fejleményeit érinti, amelyek először Moholy-Nagy első, 1921-ben készített fotóin jelentek meg. A II. 1. fejezetben amellet érvelek, hogy ezek és az évtized folyamán készített fotók (némelyike) már maguk is szétfeszítik annak a racionalista felfogásnak a kereteit, amely – másfelől – elválaszthatatlan Moholy-Nagy ekkoriban, a Bauhaus tanáraként kifejtett elméletétől. Ez azt jelenti, hogy Moholy-Nagy korai munkáit *gegen den Strich*, tehát a bevett történeti elbeszélések és – részben – saját álláspontja ellenében olvasom, azaz nem feltételezem, hogy a szerzői intenció (és az életmű) maradéktalanul egységes volna. Nem az a célom ugyanakkor, hogy Moholy-Nagy és az – ekkorra már – szkeptikusabb Kállai Ernő álláspontját közelítsem, ellenkezőleg: Az a válaszvonal azonban, amely ezt a vitát – legalábbis számomra – érdekessé teszi, nem közöttük húzódik, hanem *keresztben*. Moholy-Nagy munkásságát éppúgy nem lehet a technoid utópiahitre redukálni, mint ahogy Kállai gondolkodására sem a médiatechnikai újítások értetlen elutasítása, hanem működésüknek elég mélyre nyúló megértése volt jellemző. A fotográfia és a festészet kapcsán kirobbant vita folytatásaként fogalmazódtak meg aztán Kállai Ernő filmesztétikai elgondolásai, amelyeket a II. 2. fejezetben elemzek. Kállai azzal élezte ki esztétika és technika konfliktusát – és lazította meg a médiumok esszencialista értelmezését –, hogy még a médium inherensnek tekintett sajátosságaiból vezette le, de már azok *ellenében* fogalmazta meg esztétikai elveit. Kállai eközben – legalábbis helyenként, és nem ellentmondásoktól mentesen – már nem a nagy esztétikai ideológiákból (eredetiség,

egyediség, eszme és látszat stb.) indult ki, hanem a technikai úton előállított képeknek az érzékekre gyakorolt közvetlen, azaz materiális hatásából. Moholy-Nagy – más pozícióból – a fotó és a film működési elvét szintén a médiumok „anyagtalanságából” vezette le (II. 1.). A film körül kibontakozó, nagyrészt rejtett vita ugyanakkor arra is rádöbbsent (II. 2.), hogyan fonódik össze a legkülönbözőbb médiumok értelmezése abban a diszkurzív összefüggésrendszerben, amelyben bizonyos lényeginek tekintett minőségek és értékek elosztása folyik. A disszertáció utolsó fejezetében (III. 2.) egy olyan verssel foglalkozom – Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* (1927) című „automatikus versével” –, amelyik már nem bízik a képi technológiák racionalista értelmezésben, és két korábbi vers, Babits *Mozgófénykép* (1908) és Kassák *Utazás a végtelenbe* (1916) című versén (III. 2.) mutatom be azt a folyamatot, amelynek során a költészetben a technikai úton előállított képek egyre inkább „fantomokként” mutatkoznak meg. Ha az I. 1. fejezetben költészet és festészet „versengéséről” volt szó, a III. 1. és a III. 3. fejezetben költészet és az új képi technológiák viszonyát vizsgálom e három költői „kinetográfia” kapcsán.

I.

Paragone: képzőművészet és irodalom 1912/1922 körül

I. 1. A szavak és a színek

Költészet és festészet versengése Guillaume Apollinaire *Az ablakok* (1912) című versében és Robert Delaunay *Városra néző szimultán ablakok* (1912) című festményén

„A költészetet olyan tudománynak nevezhetjük, amely legerősebben a vakokra hat; a festészet meg a süketekre.”
(Leonardo da Vinci: *A festészetéről*)

„A szóbeli és a képi művészetek tényleges viszonya legkönnyebben harcként vagy versengésként írható le, amit Leonardo da Vinci *paragonénak* nevezett.”
(W. J. Thomas Mitchell: *Picture Theory*)

A technikai képek elterjedése a 19. század végétől arra készítette a festőket és a költőket, hogy állásaikat olyan területen alakítsák ki, amelyek médiatechnikai eszközökkel bevehetetlenek: a tiszta kép és a tiszta szó területén. Médiumaik megtisztításának vágya mindenesetre egy valamitől továbbra sem menekítette meg őket: versengésük régi tudatától. Noha Hans Robert Jauß és Max Imdahl a modern irodalom és képzőművészet párhuzamos(nak látszó) eseményeire hivatkozott, amikor egyikük Apollinaire költészetét, másikuk Delaunay festészetét elemezte, az esztétikai tapasztalat 1912 körüli fordulatan nem kéz a kézben, sokkal inkább a szavak és a színek versengése közepette ment keresztül költészet és festészet. Robert Delaunay egyik feljegyzésében elismerte ugyan a „contrasts des mots” eszközeivel dolgozó költészet lehetőségeit (ez az a passzus, amelyre Jauß szívesen hivatkozott),¹¹ a francia festő írásai azonban – kitartó következetességgel – kizárásokon és azonosításokon alapuló *szembeállításként* fogalmazták meg festészet és költészet, „contrasts des

¹¹ Vö. Hans Robert JAUß, *Die Epochenschwelle von 1912* = UÖ., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 227-228.

couleurs” és „contrasts des mots” viszonyát. Méghozzá pont abban az értelemben, ahogyan Mitchell szerint „a képi és nyelvi jelek közötti [...] elhúzódó küzdelem története” során „mindegyik bizonyos tulajdonságokat követel magának egy olyan »minőséget« illetően, amihez csak neki van hozzáférése.”¹²

Delaunay *A fényről* készített rövidke írása nem pusztán csak festői elképzeléseket fogalmaz meg, hanem egyben a hallás bírálatát és a látás dícséretét is nyújtja. Az 1912-ben kelt cikknek három fogalmazványa maradt fent; míg a végső változat a fényre vonatkozó általános megjegyzésekkel indul, az első kettő élén a hallás elemzése áll.¹³ Ez a – festészeti tárgyú értekezés esetében szokatlan – eljárás egy korábbi hagyomány felelevenítésének a következménye. Delaunay költészet és festészet versengő összehasonlításának egy régebbi, romantika előtti hagyományához nyúlt vissza, amikor költészet és festészet *mediális* ellentétét szem és fül *fiziológiai* ellentétére vezette vissza. A francia festőt olyannyira foglalkoztatta ez az összefüggés, hogy kifejtéséhez önálló vázlatot is készített: egyik keltezetlen feljegyzése nem több, mint rövid kivonata mindazoknak az érveknek, amelyeket Leonardo *A festészetről* írt értekezése a festészet felsőbbrendűségének alátámasztásaképpen fogalmazott meg, és amelyeket – jelöletlenül – a francia festő 1912-ben közétett írása is átvesz. Delaunay tehát szövegszerűen is a paragone régi hagyományára nyúlt vissza.

Költészet és festészet versengésének romantikus hagyománya

Költészet és festészet versengésének e régebbi hagyománya, amely Leonardo *A festészetről* írt értekezésétől a Lessing-féle *Laokoónig* ível, a képzelőerő romantikus

¹² W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijarat, Budapest, 1997, 367.

¹³ Vö. Robert DELAUNAY, *La Lumière* = Uő., *Du cubisme à l'art abstrait*, szerk. Pierre FRANCASTEL, S.E.V.P.E.N., Paris, 1957, 146-150. (A továbbiakban csak oldalszámmal, a főszövegben utalok a kötetre.) A cikk eredetileg németül, a *Der Sturm* című folyóiratban jelent meg. Paul Klee – a harmadik szövegváltozat alapján készült és inkább átköltésnek nevezhető – fordításában. Lásd: Paul KLEE, *Ueber das Licht. Von Robert Delaunay* = Paul KLEE, *Schriften*, DuMont, Köln, 1976, 116-117.

felértékelésének következtében szorult háttérbe, amely elsősorban a költészetet vonta ki az érzékszervek fennhatósága alól. Ennek első jelei már a *Kritische Wäldert* író Herdernél megmutatkoznak, aki – átrendezve a művészetek Lessing-féle rendszerét – a festészetet a térrel, a zenét az idővel, a költészetet viszont az „erővel” (*Kraft*) hozta összefüggésbe, az előbbiekhöz a látást és a hallást, az utóbbihoz a képzeletet rendelve, s egyben el is oldva az érzékszervi közvetítés mozzanatától: az erő „ugyan a fülön megy keresztül, de közvetlenül a lélekre hat”.¹⁴ A képzelőerő romantikus felértékelésében az a meggyőződés munkált, hogy a képzelet – és annak egyetemes médiuma, a költészet – nemcsak helyettesíteni, de egyben egyesíteni is képes az érzékszerveket.¹⁵ Az érzékek különbözőségének tudata azonban nem tűnt egyszerűen el, sokkal inkább kikényszerítette a képzelőerő szerepének kiterjesztését, valamint az érzékszervek és a hozzájuk rendelt művészetek egyesítésére érkező különböző javaslatokat.

A költészet eközben ellentmondásos helyzetbe került, hiszen, miközben a képzelőerő tulajdonképpen művészeteként a festészet számára is mintául szolgált, e szerepet csak úgy tölthette be, ha először maga is képi technikává vált, azaz olyan olvasót teremtett, aki a „betűszekvenciákat nem mint olyanokat, hanem mint képzeletbeli képszekvenciákat”¹⁶ követi. E folyamat lépésről-lépésre nyomon követhető a *Laokoon* és a *Kritische Wälder* vonatkozó helyein. Míg Lessing a szem kiváltságaként említi (a paragone egyik régi kliséjét elevenítve fel), hogy nincs alárendelve az időnek, Herder – Lessing megfogalmazását egyszerűen a képzelőerőre alkalmazva – a költészet érényeként tünteti fel, hogy képes mentesülni a hallás és az időbeliség korlátaival éppúgy, mint a látás és a térbeliség szabályaitól. Herder

¹⁴ Johann Gottfried HERDER, *Kritische Wälder* = *Werke*, 2. k., szerk. Gunter E. GRIMM, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993, 194.

¹⁵ Vö. Peter UTZ, *Das Auge und das Ohr im Text*, Fink, München, 1990, 16.

¹⁶ Friedrich KITTTLER, *Optikai Médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 113.

gondolatmenetében a képzeleti technikaként értett költészet egyszerűen átveszi a látás és a festészet helyét:

Az erő (*Kraft*) azonban minden tárgyat egyformán láthatóan (*gleichsichtlich*) hoz a lélek elé, azaz annyi jegyet szed össze, hogy a benyomást egyszerűen (*mit Einmal*) hozza létre, s [a tárgyat] a képzelet szemei [!] elé vezesse.¹⁷

Ugyanez Lessing érvelésében korábban így hangzott:

Amit a szem egyszerűen (*mit einmal*) áttekint, azt ő [a költő] észrevehető lassúsággal sorolja fel egymás után, és gyakran megesisik, hogy az utolsó mozzanathoz az elsőt már el is felejtettük.¹⁸

Nem meglepő, ha később, a képzelőerő romantikus fogalmának megrendülésével a költészetnek ugyanazzal a váddal kellett ismét szembenéznie – mégpedig Delaunay írásaiban –, amelyet a képzelőerő fogalma Herdernél semlegesíteni hivatott, nevezetesen, hogy a költészet egyszerre kiszolgáltatott a hallásnak, az időbeliségnek és a felejtésnek. Az érzékszerveket helyettesítő és részlegességüknek fölérendelt képzelőerő fogalmának felbomlása ekkor újabb ösztönzést adott költészet és festészet versengésének: a művészetek anyagszerűségének előtérbe kerülése és a fiziológiai alapú esztétikák térnyerése egyként hozzájárultak ahhoz, hogy – „1900 körül” – festészet és költészet harca ismét a látás és a hallás területére helyeződjön át.

De első lépésben visszatérnek a képzelőerő felértékelődésének következményeihez, amelyek nemcsak hosszantartónak, de széleskörűnek is bizonyultak, olyannyira, hogy Herder Lessing-bírálatának hatása még Hermann von Helmholtz fiziológiai érzékeléstanában is megfigyelhető. Helmholtz ismét érzékszervi alapra helyezte a művészetek tanulmányozását, a fiziológia hatókörét azonban épp a

¹⁷ HERDER, *I. m.*, 195.

¹⁸ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón*, ford. VAJDA György Mihály, Fekete Sas, Budapest, 1999, 68.

költészet esetében korlátozta. A német tudós a költészet képzeleti jellegére hivatkozott, amikor a költészetet legtávolabb helyezte az „érzéki érzetek (*sinnliche Empfindungen*) közvetlen természeti hatalmától”, amelyhez a művészetek e fiziológiai alapú rendszerében legközelebb a zene áll, a képzőművészetek közül pedig a színeközpontú festészet.¹⁹ 1912 körül, amikor – Delaunay és Apollinaire versengésében – a művészetek érzékszervi alapú szembeállítására ismét bevonul a költészet és festészet összehasonlításába, a költészetnek immár képzeleti jellegének föladásával kell felvennie a versenyt a színeközpontú festészettel, amelyben – Helmholtz szerint – a színnel „közvetlenül érzéki érzetként találkozunk, anélkül, hogy értelmi cselekvésnek kellene közbehelyeződnie.”

Amíg tehát a költészet a képzelőerő *par excellence* művészeteként működött – a romantikában –, a festészet számára is mintaként szolgált – még ha ehhez először magának is optikai technikává kellett válnia. „A festészet feloldódása az irodalomban [...] valójában a költészet mint művészeti médium hatókörének (*scope*) növelését szolgálta. Míg az *ut pictura poesis* klasszicista olvasata a két társművészet (*sister arts*) fiatalabbik tagja – a festészet – megsegítésére intézményesült, hogy az irodalommal egyenlő lehessen, a művészetek új »testvérisége« (*»fraternity«*) magában foglalta az irodalom előnyben részesítését: a korábbi nővéri (*sisterly*) békét a férfias (*masculine*) versengés váltotta fel.”²⁰ Noha a művészetek viszonyát valószínűleg sohasem jellemezte békés testvériség, az idézett (és az *interart studies* nyomdokain haladó szakirodalomban elég ritka) megfigyelés kiválóan érzékelteti festészet és költészet megváltozott viszonyát. Azzal a kiegészítéssel azonban, hogy a festészet ekkoriban szintén kettős – mégpedig ellentétes – követelmény elé került.

¹⁹ Vö. Hermann von HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Friedrich Vieweg, Braunschweig, 1865², 3-4. Helmholtz különbséget tesz „érzéki érzetek” (*sinnliche Empfindungen*) és „érzéki észlelés” (*Sinneswahrnehmungen*) között; ez utóbbi külső tárgyakról alkotott képzeteket (*Vorstellungen*) jelöl, amelyeket „pszichikai folyamatok segítségével az érzéki érzetektől nyerünk” (*Uo.*).

²⁰ David SCOTT, *Pictorialist Poetics*, Cambridge UP, Cambridge, 1988, 12.

Miközben a költészet tanulmányozása eltávolodott a művészetek érzékszervi alapú összevetésétől (a képzelőerő fogalmának jegyében), a képi (nem kizárólag festői) technikák értelmezése épp ellenkező irányú fordulatot vett, és a 19. század első évtizedeitől kezdődően egyre inkább testi folyamatként kezelte a látást.²¹ A festészetnek – ha versenyre kívánt kelni a költészetrel – a képzelet felkeltésében kellett magát kitüntetnie; eközben azonban egyre inkább az érzékelés fiziológiai törvényszerűségeire támaszkodó művészetként határozta meg önmagát. E kettős igény, amely Delacroix romantikus festészetétől legalább a neoimpresszionistákig érvényben maradt, a színelméletben találkozott. Delacroix, a későbbi színeközpontú festészeti törekvések legfontosabb példaképe egyik naplófelfjegyzésében úgy fogalmazott, hogy „a szépet a képzelet teremti meg”;²² Baudelaire pedig – ezzel egybehangzóan – a „festő-költőt” dicsérte kortársában,²³ és mindketten úgy gondolták, hogy a festészetben a szín hat a leginkább a képzeletre.²⁴

Szín és képzelőerő összekapcsolódása Goethe *Színtanából* érthető meg, amely az utóképek jelenségét a szem működésén keresztül az én teremtor képességével hozta összefüggésbe.²⁵ A *Színtan* nagyban ösztönözte a látás fiziológiai felfogását, és sokáig meghatározta a festészet önértelmezését is; ez azonban annak volt köszönhető, hogy a színérzékelés fiziológiai elemzését egyesíteni tudta a képzelőerő elsőbbségének gondolatával, valamint – nem utolsósorban – a szerves jelviszony igényével. Goethe *Színtanának* aztán kétféle – és tulajdonképpen ellentétes – hatástörténete bontakozott ki: a látás fiziológiai működésének elemzése az érzékek elhatárolásának

²¹ Vö. Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 30.

²² Eugène DELACROIX, *Napló*, ford. FALUDI János, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1963, 172.

²³ Vö. Charles BAUDELAIRE, *Eugène Delacroix műve és élete = Művészeti kuriózumok*, ford. CSORBA Géza, Corvina, Budapest, 1988, 34, ill. 172.

²⁴ Vö. David SCOTT, *Painting/Literature = The Cambridge Companion to Delacroix*, szerk. Beth S. WRIGHT, Cambridge UP, Cambridge, 2001, 174. A „költői festmény” Delacroix-féle eszményéről lásd: Elisabeth ABEL, *Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix = The Language of Images*, szerk. W. J. Thomas MITCHELL, University of Chicago Press, Chicago, 1980, 47. Festészet és költészet romantikus kölcsönhatása mindazonáltal Delacroix esetében sem volt mentes a versengéstől, sőt, Naplójában meg a paragone Leonardóra visszamenő hagyománya is jelen van, vö. George P. MRAS, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton UP, Princeton, 1966, 33-45. Egy helyütt például a festészet érzéki gazdagságát állította szembe a „hideg betűvel”, vö. DELACROIX, *I. m.*, 175.

²⁵ Vö. VARGA Tünde, *A pillantás idegenségének diszkrét bája = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 414.

irányába hatott (a természettudományban is, mégpedig Helmholtznál),²⁶ a színek „érzéki-erkölcsi” hatásának tana pedig a szerves jelszerkezetek iránti vonzódást erősítette, tehát a színek *természetes* kifejező értékeinek kutatását, ami viszont – az előbbivel ellentétben – sokaknál a művészetek szinesztétikus egyesíthetőségének hitét táplálta. Ez utóbbi törekvés, noha a kísérleti fiziológia eredményei is nagyrészt német nyelvterületen bontakoztak ki, elsősorban a német festészetnek és színelméleti gondolkodásnak vált – Rungétól Kleeig – jellegzetességévé.²⁷

A színek *leírásáért* Goethe *Színtanában* az egyetemes „természeti nyelv” (*Natursprache*) felel; a színek természetes jelentése („érzéki-erkölcsi” hatása), valamint a színek megnevezésére-leírására használt nyelv ezért szerves módon kapcsolódnak össze. A színek leírása a goethei *Natursprache* „gazdagításának, kitágításának” ügyét szolgálja, és ekképp előfeltételezi a színek és a szavak közös természeti alapját éppúgy, mint a *Natursprache* elsőbbségét. Ennek persze megvolt a maga ára: Goethe színelméletének a három (vagy hat) színből álló színkörre kellett korlátozódnia, „minden további, végtelenbe menő változatot” meg kellett hagynia a „festőknek” (sic!), valamint a későbbi, kevésbé költői színelméleteknek. Az érzékek különbözőségének tapasztalatát nála az érzékelés természeti eredetének gondolata egyenlítette ki: „A szín és a hang nem hasonlíthatók össze semmilyen módon, mégis mindkettő egy magasabb képletre utal, mindkettő, noha a maga számára, levezethető egy magasabb képletből. Mint két folyó, amely ugyanazon a hegyen ered, de egészen különböző feltételek között a világ egészen különböző tájai felé folyik, úgy, hogy kettőjük útjának nincs egyetlen szakasza sem, amelyet a másikéval

²⁶ Helmholtz fiziológiai vizsgálódásai vitatták az érzékszervek összevethetőségét: „A különböző érzékek érzeteinek még összehasonlítása sem lehetséges; sem hasonlóság (*Ähnlichkeit*), sem különbség (*Unähnlichkeit*)” nem tételezhető közöttük, írta Helmholtz kései Goethe-előadásában. Hermann von HELMHOLTZ, *Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten*, Friedrich Vieweg, Braunschweig, 1917, 59.

²⁷ Vö. John GAGE, *Colour and Meaning*, Thames and Hudson, London, 1999, 185, ill. 191.

összehasonlíthatnánk, ilyen a hang és a szín.”²⁸ Goethe hasonlata nem mondja ugyan ki, mi az a közös forrás, amelyből a szín és a hang ered, mégis aligha lehet más, mint – ahonnan a folyók általában eredni szoktak – a Természet.

A szavak és a színek egymásba fordítása akkor válik majd nehezebbé, amikor e közös természeti alap semmivé foszlik. A 19. század végétől kezdődően az érzékelésbe íródo különbségek már nem számolhatók fel természeti alapon: az érzékelés médiumainak átalakulása következtében ekkoriban „kezd megszűnni minden mérvadó különbség élet és technika között.”²⁹

Szín és szó versengésének „1900 utáni” történetében ezért aztán már nem a természetesség, hanem a műviség a mérvadó: a Gottfried Benn-féle paragone épp azért nyúlt vissza a szín Goethe-féle értelmezéséhez, hogy szembeállíthassa a szavakat és a természeti jelenségeként felfogott színeket és hangokat: „színek és hangok vannak a természetben, szavak nincsenek” – hangzik Benn nevezetes előadásának tétele.³⁰ Nem véletlen, hogy Benn – már két évtizeddel korábbi Goethe-tanulmányában – olyan jelenségnek nevezte a színt, amely „változás (*Werden*), alak (*Gestalt*) és hasonlatosság (*Vergleich*)” nélküli. Ez az értelmezés ugyanis megfelel a *Színtan* alapelveinek: az érzékelés területei összehasonlíthatatlanok (*ohne Vergleich*), az érzékletek nem ragadhatók meg az érzékszervi működéstől függetlenül (*ohne Gestalt*), a színérzékelés természetesen, s nem történetileg meghatározott (*ohne Werden*), szemben a kor „kulcskérdésével, a gének keletkezésével”³¹, amelyben kereszteződik a történelem (később: kultúrtechnika) és a természet.

²⁸ „Vergleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise, aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höhern Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der andern verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton.” Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke*, 40. k., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963, 164-165. (748.8)

²⁹ Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception*, MIT, Cambridge, Massachusets, 1999, 12.

³⁰ Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik* = UÖ., *Gesammelte Werke*, 1. k. Klett-Cotta, Stuttgart, 1977, 510.

³¹ Gottfried BENN, *Goethe und die Naturwissenschaften* = UÖ., *Gesammelte Werke*, 1. k., 179-180.

A szem költőiségétől a színek méréséig (Delaunay paragonéja)

Az érzéketterületek egyesítésének romantikus vágya azonban sokáig érvényben maradt. A 19-20. század fordulóján elterjedtek számítottak azok az elképzelések, amelyek az akusztikai és optikai érzeteket – Helmholtzhoz hasonlóan – a rezgésmélethez vezették le, de – Helmholtz felfogásával ellentétesen – megfeleléseket tételeztek az optikai és az akusztikai jelenségek között. Arra a feltevésre támaszkodtak, amely a rezgést (*vibration*) a világ egészét átható, egyetemes éltető elvnek tekintette, olyannak, amely felelős az anyag különböző megnyilvánulásaiban működő egyetemes harmóniáért is.³² Ez az elképzelés érvényesül még Kandinszkij írásaiban is, aki külsődlegesnek tekintette a művészetek eszközeinek, a hangnak, a színnek és a szónak a különbözőségét, és a lélekben kiváltott „rezgés” mélyebb azonosságában oldotta fel.³³ Delaunay szintén élt a rezgésmélettel, de – szemben Kandinszkijjal – nem szinesztétikus vonatkozásai érdekelték, hanem a színek mérhetőségére következtetett belőle.³⁴

Seurat, Signac és később Delaunay egyaránt Delacroix-ra vezették vissza a színek központi festészetről alkotott felfogásukat, míg azonban Delacroix és a romantika – a képzelőerő egyetemes működéséből kiindulva – a művészetek kölcsönhatására törekedett (ennek jegyében születtek Delacroix irodalmi témát feldolgozó képei is), a századvég és a századelő színek központi festészeti törekvései (ha mellettük más irányzatok éppen ellenkezőleg gondolkodtak is) a festészetet egyre inkább elválasztani kívánták a költészettől. Ez a festészet olyankor került mégis legközelebb ahhoz, hogy a képeket a költészettel hozza összefüggésbe, amikor a színek

³² Vö. George ROQUE, „Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers” = *Aux origines de l'abstraction*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, 54.

³³ Vö. Wassily KANDINSKIJ, *Über Bühnenkomposition* = Uő. – Franz MARC (szerk.), *Der Blaue Reiter*, Piper, München – Zürich, 1984, 189-191.

³⁴ Vö. George ROQUE, *Les vibrations colorées de Delaunay* = *Robert Delaunay 1906-1914*, szerk. Pascal ROUSSEAU, Centre George Pompidou, Paris, 1999, 60.

optikai törvényszerűségeinek vizsgálatáról azok szimbolikus lehetőségeihez fordult, másképp fogalmazva: amikor megkísérelte összekapcsolni Goethe *Színtanának* kétféle hatástörténetét. A költőiség elvének és a színek természetes kifejező értékeinek – szimptomatikus – összefonódása egészen Signac-ig megfigyelhető. Signac szerint a neoimpresszionista festő

[...] Delacroix útmutatását követi, s csak akkor fog hozzá a festményhez, ha tisztában van a felület elrendezésével. [...] Tehát meghatározza a vonalak irányát: a vízszintes a nyugalmat, az emelkedő az örömet, a süllyedő a bánatot fejezi ki [...]. A vonalak játékához a színek nem kevésbé kifejező és változatos játéka társul: az emelkedő vonalaknak a meleg színárnyalatok és világos tónusok felelnek meg, a süllyedő vonalak mellett a hideg színeknek és a sötét tónusoknak kell uralkodniuk, a vízszintes vonalak nyugalmát pedig a meleg és a hideg színek, a sápadt és erős tónusok viszonylagos egyensúlya egészítheti ki. A festő, aki ily módon veti alá a színeket és a vonalakat az érzelmenek, melyet átélt és ki akar fejezni, költői szépségű művet, valódi alkotást hoz létre.³⁵

Amikor Robert Delaunay később a „kifejezés anyagságára” (*un matérialisme d'expression*) és a szín „fizikai törvényeire” hivatkozott, a költőiségnek azt az utolsó mozzanatát is eltörölte, amely Signac értelmezésében még a színhez tapadt. Delaunay Seurat és Signac tanításából vette át az optikai színkeverés elvét, és a két „kromoluminaristához” kapcsolódott abban is, hogy a fény ábrázolása helyett a színviszonylatokból eredő fényszerű hatások elérésére törekedett. A kép elrendezésének feladatát azonban – szemben Signac tanulmányával – kizárólag a színek „mérhető” tulajdonságaira építve fogalmazta meg:

A színek: mérhetőek (*mésurables*), eszerint vannak elosztva a kép felületén, amely a munka egészének megítélésékor és élvezetékor az egyedüli viszonyítási alap – ők [a színek] határozzák meg egymás között a többi mértéket (*mesures*), amelyek újraalkotják magukat (*se récréent*) a szemlélő szemében – és nem pusztán a kép felületén – ez az, amit rendszerint így neveznek: optikai színkeverés. (60)

³⁵ Paul SIGNAC, *Eugène Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig*, ford. CSORBA Géza, Corvina, Budapest, 1978, 53–54.

Miközben a kép elrendezését pusztán a színek egymás közötti viszonyrendszere határozza meg, az optikai színkeverésében – tehát a tisztán fiziológiai alapú, nem additív úton elért színhatások előállításában – a szem minden „költőiség” nélkül vesz részt, ami annyit jelent: pusztán a színek mérhető tulajdonságaira összpontosít. Noha a szemben önmagukat újraalkotó színek a látás „poiétikus” működéséről tanúskodnak, a képi recepció ebben az értelmezésben már eloldódott fiziológia és szemantika organikus kapcsolatának elvétől.

Delaunay-t a színek egyidejű érzékeléséből származó hatások foglalkoztatták, és – ismétcsak Kandinszkijjal szemben – nem Goethe költői *Színtanára*, hanem – miként Signac is – Michel-Eugène Chevreul szíkontraszt-elméletére támaszkodott, aki nem a német klasszika költőfejedelme, hanem egyszerű kémikus volt, elméletét pedig éppen ellenkező céllal dolgozta ki, mint amire a festők később felhasználták. A lelkiismeretes tudós azért írta le a színek egyidejű észleléséből eredő fiziológiai hatásokat, hogy a festők elkerülhessék, hogy e fiziológiai jelenségek megtévesszék érzékelésüket, és mindig a valódi színt adhassák vissza.³⁶ A festők ezután arra használták Chevreul elméletét, hogy festészetüket a szemlélő érzékeinek megtévessztésére alapozzák. Delaunay festészetében a különböző szíkontrasztok különbözőképpen módosítják az egyes színek „rezgését”, és a színek eltérő „mozgását” (*mouvement des couleurs*) idézik elő: minél diszharmonikusabb a kontraszt, annál „gyorsabb” a színek mozgása, minél harmonikusabb, annál „lassabb”. Delaunay festményein ugyanaz a szín hol lassabb, hol gyorsabb „mozgású”, attól függően, hogy a szemlélő a szomszédos színek melyikére összpontosít.³⁷

³⁶ Vö. Martin KEMP, *The Science of Art*, Yale UP, New Haven – London, 1990, 307.

³⁷ Vö. Max IMDAHL, *Probleme der Optical Art = Gesammelte Werke*, 3. k., szerk. Gottfried BOEHM, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 209sk.

Delaunay a paragone régi kliséit újította meg, amikor a színek egyidejű érzékelését szembeállította a hallás időbeliségével: a hallást a mechanikus egymásutániséggal, a látást a „világ eleven mozgásával” (146) hozta összefüggésbe. Úgy vélte, a látáson keresztül az idő tiszta tartamként (*durée*) tapasztalható meg, szemben a hallás egymásutániséggal, amely alá van rendelve a felejtésnek: „Az auditív érzékelés [...] nem marad meg a tartamban.” (147) Hallás és felejtés ilyen típusú összekapcsolásában költészet és festészet Leonardo-féle összehasonlításának tétele fogalmazódik meg ismét: „a fül kevésbé nemes szerv [mint a szem], mivel ami számára megszületik, az mind meg is hal”³⁸. A költő „szavait elválasztja egymástól az idő, s közjük iktatja a feledést”³⁹. Delaunay nem pusztán a hallást, de az irodalmi közlés anyagát, az írást is a felejtéssel hozta összefüggésbe, ezzel megint csak Leonardo értekezéséhez kapcsolódva, amelyben ez olvasható: „Minden tudomány, amely mondatokban fogalmazódik, alighogy életre kell, meghal, kivéve manuális részét, vagyis az írást, ezt a gépies tevékenységet.”⁴⁰ Delaunay olyan művészetként határozta meg a festészetet, amely szemben áll a „szukcesszív írással” (*écriture successive*, 110). A színhatásokat szintén az írás eme sajátossága miatt tartotta leírhatatlannak: „A mozgást, amiről beszélek, érzem, nem leírom. Ezek szimultán mozgások, amelyek a kontraszt révén állnak elő, nem szukcesszívek” (184). Ugyanezért utasította el a szín „lineáris és szimbolikus” kezelését is (56). Delaunay tehát éppen hogy tagadta, hogy a szíkontrasztokat – ahogy Jaub gondolta – mint „színben megfogalmazott mondatokat”⁴¹ lehetne párhuzamba állítani a szavak szemantikai feszültségével.

³⁸ Leonardo DA VINCI, *A festészetről*, ford. GULYÁS Dénes, Corvina, Budapest, 1973, 26-27.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Uo.*, 19.

⁴¹ JAUB, *I. m.*, 228.

Miközben festészet és költészet 1912 körüli versengésében – a *simultaneité* elvével – ismét a festészet adott mintát a költészet számára,⁴² a paragone Delaunay-féle újraértelmezésével festészet és költészet romantikus összekapcsolásának mindkét – herderi és goethei – lehetősége elveszett: látás és hallás, egyidejűség és egymásutánosság szigorú szembeállításával a szem fiziológiai működésében is munkáló képzelőerő immár nem szavatolta, hogy a szem – ahogy Goethe színelmélete tanította – „összekapcsolja a szembenálló tüneményeket, s mind a szukcesszió, mind az egyidejűség és a hely azonossága tekintetében *egyetlen egésze*” törekedjen.⁴³ A „kifejezés anyagiságának” elve a költészetet megfosztotta annak lehetőségétől, hogy a képzelőerő révén vegye fel a versenyt a festészettel: a „contrasts des couleurs” elvével Delaunay a „contrasts des mots” (112) lehetőségeit állította párhuzamba – a szavakat tehát, amelyek helyett a „léleknek” Herdernél még „magát az erőt” kellett „éreznie”.⁴⁴ Amikor Az *ablakok* című versében Apollinaire Delaunay egyik festményének ekphrasztikus leírására vállalkozott,⁴⁵ éppoly kevésbé hivatkozhatott tehát a szavakat és a színeket összekötő természeti alapra, mint a festészet költőiségére vagy a költészet képzeleti jellegére, hiszen a színek tisztán mérhető tulajdonságaival volt dolga, képzeleti technikák helyett pedig csak a „contrasts des mots” eszközeire támaszkodhatott. Elsőként azonban magam is megpróbálkozom egy képleírással.

⁴² Vö. George ROQUE, *Art et science de la couleur*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, 358.

⁴³ Johann Wolfgang GOETHE, *Színtan*, ford. RAJNAI László, Corvina, Budapest, 1983, 32.

⁴⁴ Delaunay kifejezése, a „contrasts des mots” pontosabban nevezi meg az Apollinaire-féle költői technikát, mint a *simultaneité* fogalma, hiszen – ahelyett, hogy a színek és a szavak hasonlóságát sugallná – nem látványok és nézőpontok egymás mellé rendeléséből, hanem a költészet „anyagából” indul ki.

⁴⁵ Guillaume APOLLINAIRE, *Les Fenêtres* = Uő., *Oeuvres poétiques*, Gallimard, Paris, 1956, 168-169. Uő., *Az ablakok*, ford. VAS István = *Guillaume Apollinaire versei*, Európa, Budapest, 1993, 144-146. A vers eredetileg Delaunay 1912-es berlini kiállításához készült katalógusban jelent meg. A vers és a fordítás szövegét lásd a I. Mellékletben.

Látás és tapintás (Robert Delaunay: Városra néző szimultán ablakok)

A kép (1. kép) egy szembeötlő és egy kevésbé szembeötlő vonásával kezdem, az első a keret működését, a második a szemlélő helyzetét érinti. A festmény egyik legfeltűnőbb jellegzetessége, hogy a képsík kiterjed, s mintegy ráhúzódik a keretre, amelyet – a kép folytatásaként – Delaunay szintén befest. Azok az apró, három- és négyszögletű formák, amelyekből a kép összeáll, eközben elég pontosan kirajzolnak a képen belül még (legalább) egy keretformát, tehát mintegy áthelyezik, tükrözik, megisméltik a keretet. A kép egyes tárgyi elemei szintén a keret szerepét öltik magukra: a narancs és vörös színű, félkörívvel határolt formák a kép középső, valamint a kép felső (már a kereten elhelyezkedő) harmadában – ha a képen a látvány tárgyiasságainak nyomait keressük – az ablakot körbevevő függöny ívét rajzolják ki, s így maguk is színre viszik a látvány „keretezésének” műveletét. A kép tehát többszörösen is reflektál a látvány megalkotására és lehatárolására: miközben a kép birtokba veszi a keretet, a keret is elhatalmasodik a kép felett. A néző eközben – jóval kevésbé szembeötlő módon – maga is átlépi a kép és a keret határát: a kép jobb oldalán, a sárga mezőben és a benne elhelyezkedő zöld foltban egy szem, illetve (a sárga tónusértékeinek elhelyezése miatt) egy arc vonala rajzolódik ki.⁴⁶ Az ablak, amelyen keresztül a látvány – középpontjában az Eiffel-toronnyal – feltáru, nem pusztán áttetsző, de egyúttal tükröződő felületként is viselkedik.

A festmény középső részét az Eiffel-torony mozdulatlan, a kép alsó harmadához és széleihez képest kevésbé széttagolt képe, valamint – a színek terén – a zöld és a kék ellentéte határozza meg. A kép a szélek felé haladva telik meg magasabb

⁴⁶ Vö. Gordon HUGHES, *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*, October, 102 (Fall 2002), 87. A festmény más módon is eljátszik a nézőpont megfordításával, mégpedig akkor, ha a keret alsó részén látható két apró, sötétebb foltot – ismét Gordon Hughes elemzését követve – két kis ablakként értelmezzük, amelyek egy „szemközi” ház falán helyezkednek el, és amelyekben mintegy kívülről, megfordított perspektívából látunk rá nézői helyzetünkre. A képi perspektíva ilyen típusú meg sokszorozására és megfordítására a 18. század végétől egészen Schwittersig több példát is hoz Werner HOFMANN, *Pillantás és visszapillantás*, ford. NAGY Edina, Enigma, 18-19 (1998/1999), 93-100.

fényértékű színekkel, narancssal és sárgával, s válik – a formai széttozódás révén is – mozgalmassabbá.⁴⁷ A sárga és a narancs mozgalmasságával szemben a keresztirányban elhelyezkedő sötétebb, négyszög alakú forma ismét kiegyensúlyozottabb hatást idéz elő, amit a viszonylagos formai konzisztencia mellett a színviszonyok is megerősítenek: a sötét kékeslila és sötét vöröseslila alkotta harmónia, valamint a zöld és a kék, amely a kép középső mezejével alkot – Chevreul színekontraszt-elméletét követve – hasonlóságon alapuló harmóniát.

A kép többféle „képi határ”⁴⁸ mentén képződik meg, amelyek közül elsőként kettőt emelek ki, mégpedig a kép egészének kaleidoszkópszerű jellege és a keresztirányú négyszög képviselte formai konzisztencia közötti ellentétet (erről esett most szó), illetve a színfoltokra és formatöredékekre tagolódó felület és a látvány tárgyas összefüggései közötti feszültséget. Ez utóbbi lép működésbe akkor, amikor a keresztirányú négyszög maga is oszcillálni kezd (geometrikus) forma és (targyas) látvány között. Delaunay festménye az Eiffel-torony kétféle nézetét vetíti egymásra, egy mindennapit, ahogyan a torony az utcai járókelő számára feltárul (ennek képe foglalja el a kép közepét), valamint egy légit, ahonnan a toronynak a Champs de Mars-ra vetett árnyéka látszik (ez rajzolódik ki a keresztirányú négyszögben).⁴⁹ A látvány ilyen megkettőződése – Gordon Hughes értelmezéséből kiindulva – az érzékek elválasztásaként működik a képen: A 19. századi optika, amelyre Delaunay támaszkodott, felismerte, hogy a térbeli érzékelés az észlelési adatok retinális (kétdimenziós) képének és az agy tapintási- és mozgástapasztatokat mozgósító működésének összekapcsolódásának eredményeképpen jön létre; a két nézőpontból

⁴⁷ A kép szélei felé s a képen kívülre tartó mozgás jellemzi Delaunay 1912-13-ban készített *Körkörös formák* című sorozatának képeit is, ahol a körformák és a sugárirányú vonalak a fény „kiáramlásának” hatását keltik. A *Körformák: Nap (Nr.1)* című festményen a köralakzatokat átvágja a kép széle, ami – hasonlóan a képsík és a keret határának feloldásához – olyan hatást kelt, mintha azok túlnyúlának a képen, átlépve a kép és a szemlélő terét elválasztó határt. Vö. Gustav VRIESE – Max IMDAHL, *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, DuMont, Köln, 1967, 82-84.

⁴⁸ A képi határ fogalmához lásd: Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4., 102.

⁴⁹ Vö. HUGHES, *I. m.*, 91sk. Gordon Hughes értelmezése Delaunay egy légifelvétel alapján készült litográfiájára támaszkodik, amely az Eiffel-tornyot s a torony árnyékát mutatja.

feltáruló látvány Delaunay festményén az érzékelés tanult, önkényes működését, tudás és észlelés egymásra utaltságát, tapintás és látás különbségét fedi fel.⁵⁰ Az érzékek ilyen elválasztása a kép több szintjén is megfigyelhető.

Ismét visszatérek a színfoltokra és formatörésekre tagolódó felület kaleidoszkópszerű működésére. Az apróbb felületrészek szétzóródó színek a tekintetet arra készítetik, hogy ide-oda vándoroljon a képen, és maga is mintegy „szétzóródjon” a képsíkon. A tekintet ide-oda mozgása, a látvány rögzíthetatlensége, megsokszorozódása, széttöredezése, megragadhatatlansága ugyanakkor a kép tárgyi, „tapintható” anyagságával kerül feszültségteli – és további „képi határként” értelmezhető – kölcsönviszonyba. E feszültséget mindenekelőtt a „négy fadarabból álló” és – legalábbis a kép amúgy csekély méretéhez képest (46 x 40 cm) – „óriási keret”⁵¹ idézi elő. Mivel a keret maga is hordozó felületként működik, anyagszerűsége egyben a kép anyagszerűségéiként jelenik meg. Az anyagszerű hatásért ugyanakkor nem pusztán kép és keret (képi) folytonossága, de (anyagi) megszakítottasága, azaz az összeillesztés eldolgozatlansága, hézagai is felelősek; ezeknek köszönhető, hogy a keret valóban „négy fadarabként” jelenik meg. Az így megképződő „képi határ” többféle minőséget állít szembe: a látvány (képi) megragadhatatlanságának és a kép (tárgyi) tapinthatóságának ellentétéként éppúgy megfogalmazható, mint fényyszerűség és anyagszerűség ellentétéként. A kép – innen nézve – a szíkontrasztok fényyszerű hatása és a kép anyagszerűsége közötti feszültségben bontakozik ki: a festmény a leganyagtalanabb jelenséget köti össze a keret és a hordozó felület nagyon is „kézzelfogható” anyagságával.⁵² Az ablak így nem pusztán áttetszőség és tükröződés,

⁵⁰ Vö. HUGHES, I. m., 90–94.

⁵¹ Vö. Jean-Claude LEBENSZTEJN, *A keretből kiindulva*, ford. SIMON Vanda = *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikolett, Kijárat, Budapest, 2001, 189.

⁵² Megfogalmazható-e ez a megállapítás „(anyagi) fényyszerűség és (tapintható) anyagság” ellentétéként? Valóban olyan „anyagi” fényyszerűségről van szó Delaunay-nál, amely egészen maga mögött hagyja a fény spirituális minőségét-eredetét? Delaunay festészete talán inkább félúton van e kétféle felfogás között; erre utal legalábbis a *Körkörös formák* című sorozatban szerepet kapó szoláris metaforika. A fény materialista felfogása 10 évvel később, Moholy-Nagy Lászlónál jelenik majd meg, lásd erről a II. 1. fejezetet.

de a tekintet *átersztése és elzárása* között is ingadozik, és ebben az értelemben – nem is annyira képletesen szólva – szinte a bedeszakázottság hatását kelti. A festmény arra a képi összetevőre – az alapra vagy hordozó felületre – tereli tehát a szemlélő figyelmét, amelyet a perspektivikus képalkotás elleplezni, azaz a távoli enyészpont felé kimélyíteni hivatott.⁵³ A festményen látható sötétebb, keresztirányú forma – amely formailag is a festmény elforgatott másaként jelenik meg – felfogható a vászon (mintegy „vak”) hátának tükröződéseként vagy árnyékként is, olyan *mise en abyme*-ként tehát, amely – „kép a képben” – még egyszer színre viszi a feszültséget a kép mint látvány és a kép mint hordozó felület, a tekintet átersztése és elzárása között.⁵⁴ Noha mint tükröződő kép vagy árnyék nem pusztán anyagi, de egyben anyagtalan minőséget is képvisel, mégis a látványként, fényserű jelenséggént vagy „fényforrásként” felfogott kép ellentétét jeleníti meg: a képet mint „vak” felületet viszi színre.

Delaunay festménye tehát látás (színérzékelés) és tapintásérzet *kettéválását* viszi színre. Míg a színviszonyok vezette tekintet kaleidoszkópszerű felületként érzékeli a látványt, felszámolva a térbeli mélység érzetét is, a kép tárgyi-térbeli anyagiséga mintegy elzárja a tekintet elől a látványt, a vakság képi metaforáit hozva működésbe. Látás és tapintás kettéválása azonban nem ezen az egy szinten íródik a képbe. Gilles Deleuze-t idézem: „A festészet kétféleképpen határozható meg: a vonallal és a színnel, illetve a vonással és a folttal, de ez a két meghatározás nem fedi pontosan egymást, lévén az egyik vizuális, a másik manuális megközelítés.”⁵⁵ Míg a szín és a folt érzékelése nélkülözi a tapintásérzetet, a formatöredékek érzékelésekor a

⁵³ A keret, a képsík és az alap vagy hordozó felület szerepének értelmezésekor Louis Marinre támaszkodom: Louis MARIN, *A reprezentáció kerete és néhány alakzata*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Változó művészetfoglalom*, 197-216; alap és perspektíva viszonyához ld. 199.

⁵⁴ Gordon Hughes értelmezése szerint az ablakban tükröződő arc a vászna mögül kitekintő festőként is értelmezhető, s így a kép e részlete Velázquez *Las Meninas* című festményének idézeteként is felfogható.

⁵⁵ Gilles DELEUZE, *Szem és kéz*, ford. MORVAY Zsuzsa, Enigma, 23 (2000), 49. Szem és kéz viszonyában Deleuze megkülönböztet digitális, manuális és haptikus funkciót; az első esetben az ujjaknak a szem irányításának alárendelt működéséről van szó, a második esetben a kép olyan összetevőiről, mint a vonal, a kontúr és a mélység, amelyekhez tapintási értékek társulnak, a harmadik esetben a látás maga vesz föl tapintó szerepet, ekkor a festő mintegy „a szemével érinti a dolgokat”.

kéz Deleuze írásában manuálisnak nevezett szerepe érvényesül. Delaunay festménye gondosan elkerüli, hogy a (háromszögű vagy íves) formatörédek és a színfoltok határa egybeessen. A festmény az optikai és a manuális rend feszültségét, konfliktusát viszi színre, amikor a szemlélő érzékelését a színfolt és a körvonal közötti „képi határ” mentén szervezi meg, és a szemlélőt arra készíti, hogy a kép ugyanazon részletének értelmezésekor ingadozzon (szín)folt és körvonal között. Ugyanez a kettősség érvényesül a festmény középső részének világos, négyszög alakú formái esetében is, amelyek manuális értékkel nem rendelkező jelenségeként – az ablak tükröződéseként – értelmezhetők, ugyanakkor a festmény vonalszerűen legerősebben tagolt, tehát manuális értékeket legerősebben hordozó részeihez tartoznak. De hasonló a helyzet a keresztirányú négyszöggel is, ami (a torony) árnyék(a)ként vagy (a vászon) tükröződés(e)ként csak optikai értékekkel rendelkezik, körvonalként azonban manuális értékre tesz szert. Áttetszőség és tükröződés, áteresztés és elzárás, (materiális) fényszerűség és (taktilis) anyagszerűség, optikai és manuális rend feszültsége tehát egyaránt a látás és a tapintás kettéválására, „elkülönböződésére” vezethető vissza.

Látás és hallás (Guillaume Apollinaire: Az ablakok)

„Verset kell írni az egyszárnyú madárról” – Az egyszárnyú madár pedig nem más, mint a pihé, amely a monda szerint – ahogy az *Égöv* című versben olvasható – csak akkor emelkedhet a magasba, ha egy másikkal egyesül („Kínai pihék jöttek ép most karcsú mind s törékeny / Egy szárnyuk van csak s párosan repülnek fenn az égen”). Az „egyszárnyú madár” tehát egyszerre jelöli a vers, azaz a képleírás tárgyát, és magát a verset: a festészetet és a költészetet.

„Tornyok / A Tornyok az utcák / Kutak / Kutak és terek” – Apollinaire verse, miközben új költői gyakorlatot alakít ki (Apollinaire és a későbbi értelmezők egybehangzó véleménye szerint), egyben fel is idéz egy korábbi, amely, alig különbözve a párosan repülő pihiktől, egy magasba emelkedő, lebegő nézőpontú beszélőben egyesítette a látást és a költészetet. Az *ablakok* tornyai, utcái, terei annak a romantikus hagyománynak az emlékeztétét őrzik, amely képzeletbeli, testetlen, lebegő nézőpontot kölcsönzött a versbeli „optikának” (miután, mint arról már volt szó, eloldotta a testi érzékszervektől),⁵⁶ hogy a képzelet médiumában kapcsolja össze a szavakat és a képeket.⁵⁷ Az *ablakok* szintén „égi utazás a világ körül”, mint romantikus előzményei, mégis „mindent megtesz, hogy a legegyszerűbb elemekből (szavakból, verssorokból) ne lehessen »kivonni« egyetlen szilárd képet sem.”⁵⁸ A vers ezért kezdettől fogva a pihik kettészakadásáról szól: a „gyors, daraboló ütésekre és rikoltó kiáltásokra”⁵⁹ emlékeztető i-hangok („Abatis de pihi”) a költészet anyagával, a nyelv hangzó anyagszerűségével hozzák kapcsolatba az érzékek szétszakadásának „fájó traumáját” („Traumatisme géant”). (E költői eszközöket „hangfestőnek” nevezni mindazonáltal a jóval kegyetlenebb valóság elkendőzése volna, hiszen épp annak kettéválásáról szólnak, amit ez a kifejezés összeköt.) Nem véletlen tehát, ha a „fájó trauma” következményei a látás és a hallás terén egyaránt megmutatkoznak: a pihik lemeszárlása a versben kétféle módon köszön vissza, énekekben („chantant des airs à mourir”) és – hasonlóan „elhaló” – színekben („tout le jaune se meurt”). Az erőszaknak pedig nemcsak a pihik esnek áldozatul, hanem az olvasó is, hiszen a megírandó vers az, amitől ki kell „folynia a szemnek” („Il fait couler les yeux”).

⁵⁶ Erről lásd: VARGA Tünde, *A lebegés romantikus ábrándja* (Kézirat) 4.

⁵⁷ Apollinaire költészetének egyeses következményeképp, az 1920-as évek végén Kassák Lajos már csak a világítótorony „magasba kapaszkodott szemének” tulajdonított ilyen „költői” (de immáron technikai, tehát nagyon is valós) nézőpontot, mégpedig – a technikai médiumok térhódításának következményeképp – egy filmről írt kritikában; ezzel azonban nem a képet és a nyelvet egyesítette, inkább két technikai médiumot, a filmet és a fényképet *kapcsolt össze* – mégpedig olyan nézőpontban, amelynek immár nem az ember az alanya. Erről bővebben lásd a III. 1. fejezetet.

⁵⁸ Philippe RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, Éd. l'Âge d'Homme, Lausanne, 1969, 358.

⁵⁹ Ferdinand SIMMONIS, *Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der „Calligrammes”*, Germanisch-Romanische Monatsschrift 58 (1977) 1., 71.

„Melytől a szem kicsordul” – Négyszáz évvel Leonardo után a költészet még mindig (vagy ismét) vakoknak szól, vagy – ami még rosszabb – vaksággal fenyeget.⁶⁰ Látó érzékünket oly kevésbé veszi igénybe, hogy a vers minden további nélkül elküldhető telefonon is („Nous l’enverrons en message téléphonique”); annak a technikai médiumnak segítségével tehát, amely eleve elvégzi az érzékek szétválasztásának traumatikus műveletét. Nem meglepő tehát, ha Apollinaire szkepszissel tekintett a hagyományosan képleírásnak (ekphrázisnak) nevezett költői műfajra; legalábbis a vers kötetbeli közlésekor elhagyta a Delaunay-nek címzett ajánlást. Vagy pusztán festői előképének nyomát kívánta eltüntetni e korszakfordító versből? Az *ablakok* mindenesetre többféle módon is idézi a festőbarát alkotását. Mégpedig elsőként is a színek révén, és pontosan ez az, ami – ahogy talán várható is – a legalapvetőbb gondokat okozza a képleírás számára.

„A pirostól a zöldig az egész sárga elhal” – A vers, mivel a szem fiziológiai működését legfőljebb a betűk kiolvasására veszi igénybe (vagy arra sem, ha eleve telefonon érkezik), nem tehet mást, ha színekről beszél, mint hogy – a színértelmezés Goethe-féle hatástörténetének második lehetőségét választva – a *Szintan* didaktikai részének első szakasza helyett a didaktikai rész hatodik szakaszát olvassa, azt tehát, amelyben fiziológia helyett a színek „érzéki-erkölcsi” hatásáról esik szó, s amelyet – mint láttuk – épp Delaunay utasított el mindenkinél következetesebben. A színek „érzéki-erkölcsi” hatása pedig Apollinaire esetben így fordítható: „hazai erdők” (zöld), papagájok és egzotikum (vörös – sárga – zöld), valamint a pihik kiontott vére (vörös).⁶¹ Amire tehát a költemény vak, az a színérzékelés pusztán fiziológiai működése, mindaz tehát, amin a színtelelmélet és így módon Delaunay

⁶⁰ Még annál is sokkal végetesebb értelemben, ahogyan Renaud metaforikusan a „szó-képek” (*mots-images*) tükröző, megsejtőző és elvakító (*éblouissant*) hatásáról beszél; sokkal inkább úgy, ahogy Renaud – elemzésének egy későbbi pontján – a látástól szinte mindenféle szerepet elvitat a vers olvasását illetően.

⁶¹ Az első három sorban rejli „színszimbolika” kapcsán lásd: Winfried WEHLE, *Orpheus’ zerbrochene Leiter = Lyrik und Malerei der Avantgarde*, szerk. Rainer WARNING, UÖ., Fink, München, 1982, 398.

festészete alapul. A színek fiziológiai hatását ezért a képleírás kénytelen a színek *metaforizálásával* helyettesíteni – amit aztán többféle módon igyekszik jóvátenni.

„Tornyok / A Tornyok az utcák / Kutak / Kutak és terek / Kutak / Fák azok...”
– Az eredetiben ugyanaz a szerkezet ismétlődik meg („Tours / Les Tours ce sont les rues / Puits / Puits ce sont les places / Puits / Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes”), amelyben az azonosítások („sont”) azt eredményezik, hogy ezekben a sorokban a „város különböző szemszögekből látszik, amelyek egyszerre foglalnak magukba horizontális és vertikális áthelyeződést.”⁶² A tornyok és az utcák, a kutak és a terek azonosítása tehát olyan hatást idéz elő, amely az Eiffel-torony Delaunay festményén látható megkettőződésére emlékeztet. A képleírás immáron nem a színeknek, hanem a festészet másik képi (és tudományos) apparátusának, a perspektívának a működését utánozza: a vers „egymásra vetít” két nézetet, egy lentit és egy föntit, egy köznapit és egy légit. Ez az „optikai” hatás egy másikkal társul, amely – képzeletben – mozgásba is hozza a képeket: a *puits* (‘kutak’) ugyanis kimondva (vagy hallgatva, ahogyan az „olvassa” a verset, akihez telefonon érkezik) nem különböztethető meg a *puis*-től (‘asztán’).⁶³ Ami tehát a képek látszólagos egymásutániságát előidézi (ahogy – egy ponton – Renaud olvassa a verset: „un mécanisme de succession d’image”), nem más, mint egy fonikus hasonlóság; így aztán a mozgó képeket a nyelv hangzó anyagszerűsége hozza létre. Ugyanaz a nyelvi mechanizmus tehát, amely a pihik lemeszárlásáért is felelős („Abatis de pihi”), nem csoda tehát, ha a nyelv anyagszerű működésének rögtön megmutatkozik az optikai-imaginatív technikákat romboló hatalma. A „pui(t)s” egy következő azonosításhoz is átvezet, amely immár más logikát követ, mint a tornyok és az utcák, a kutak és a terek „optikai” egymásra vetítése: a kutak és a „kivájt fák” („arbres creux”) azonosítása már

⁶² RENAUD, *I. m.*, 358.

⁶³ Vö. RENAUD, *I. m.*, 356.

nem „képzeltető el” a perspektívák egyszerű elmozdításával, annál inkább támaszkodhat viszont a *creux* többértelműségére (a ’mély kút’ jelentésű *puits creux* szintén állandósult szókapcsolat). Mindaz pedig, ami nem optikai úton, hanem a nyelvi jelentés rögzíthetősége révén jön létre, kiszolgáltatottá is válik a nyelv „anyagszerű” hatalmának: az „arbres creux” ugyanis a kút és a kívájt fa azonosításának betű szerinti – tehát *literális* – átfordítása, azaz a nyelv (de)figuratív működése révén válhat csak csavargó mulatt lányok menedékévé („Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes”).

„Az ablak kinyílik mint egy narancs / Szép gyümölcse a fénynek” – A pókháló, a gyémánt és a narancs: három, *mise en abyme*-ként olvasható metafora, melyek mindegyike a fénnel kapcsolódik össze a versben, és mind „ugyanazt a körvonalat rajzolja ki: egyetlen középpontban találkozó vagy onnan kiinduló sugarakét”.^{64,65} A verset záró szép metafora a festményt egyszerre értelmezi a fény forrásaként, kiadásaként („ablak”) és a fény eredményeként („gyümölcse”). E meghatározással a vers Delaunay egész akkori festészetének egyik alapelvét fogalmazza meg (olyannyira, hogy Delaunay aztán több helyütt is Apollinaire sorát idézve emlegeti a festményét!), és egyúttal – ha Winfried Wehle olvasatát vesszük tovább, aki így hangsúlyozza a sort: „Le beau: fruit de la lumière” (‘A szép: gyümölcse a fénynek’) – immár a „szép” esztétikai fogalmában egyesíti a költészet és a festészet elválasztott területeit. Ehhez pedig olyan metaforát választ, amely, amellet, hogy ekphrasztikusan felidézi Delaunay festményeinek szerkezetét, egyúttal a színek megnevezéséből származó szokásos nehézségektől is mentesíti a szavakat: mivel a narancs – szemben a vörössel, a zölddel vagy az „elhaló” sárgával – nemcsak egy szín (a kék komplementere), hanem

⁶⁴ SIMMONIS, I. m., 71.

⁶⁵ Erre az alakra épül Delaunay *Körkörös formák* című sorozata is, amely a látás „poitétikus” működésének és a szoláris metaforikának a feszültségére épül, és hasonló dilemmával szembesít, mint a festő *A fényről* című írása, amely a fényt egyszerre tekintette az érzékelés feltételének és eredményének. „Vizuális érzékenység (*sensibilité visuelle*) nélkül nincs fény, nincs mozgás. Az emberi látást (*Vision des Hommes*) a fény szimultaneitása, azaz a harmónia, a színek ritmusa teremtetten” (146).

– elsősorban is – egy délszaki gyümölcs, az allegorikus tartalmak kibonthatók magából a dologból, s ekképp festészet és költészet – immár esztétikai eredetű – egységét nem zavarja meg az a körülmény, hogy 1) a szavak igen hozzátétőlegesen jelölik csak a színeket (olyannyira, hogy Goethe inkább a hatelemű színekörre korlátozta *Színtanát*), 2) a betűket olvasó szem pedig vak azok fiziológiai hatásaira. Festészet és költészet egysége azonban mégiscsak metaforikus marad, hiszen máshogy, mint metaforikusan, nem lehet a „fény gyümölcsének” nevezni a verseket (de a festményeket is alig). A metaforikus azonosítások pedig olyan nyelvi folyamatokat indítanak be, amelyek a vers „optikai” – és így: ekphrasztikus – működésének ellene hatnak, legalábbis, ha az olvasó az utolsó sorra érve nem feledte még el a korábbiak tanulságait. De lássuk előbb még egyszer a színeket.

„Szépség halványság kifürkészhetetlen ibolyaszínek” – Ha e sort összeolvassuk a megelőző kettővel („S most íme kinyílik az ablak / Pókok mikor kezek szőtték a fényt”), a halványság („pâleur”) és az ibolyaszínek („violet”) éppúgy képleirő jelentést kapnak, mint a vers utolsó két sorának narancsa, vagy az első sorban szereplő, és később megismétlődő vörös, zöld és sárga. A narancs és az ibolyaszín a különös „Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant”-sorral is összefüggésbe hozható, ahol a *Soleil* egyszerre állatnév (naphal) és égitest, hiszen a megsokszorozódás („multiple”) inkább az utóbbi jelentéshez társulhat (például a tükröződés, a csillogás jelenségére utalva, amellyel lejjebb a „gyémánt” kapcsán találkozunk), a „couchant” a sor végén pedig szintén a lenyugvó – mégpedig, a tengeri állatok miatt, akár a tengerbe merülő, s a „multiple”-ből következően a vízben tükröződő, visszaverődő, megsokszorozódó – napot idézi fel.⁶⁶ A „kifürkészhetetlen” („insondable”) ibolyaszín szintén utalhat a tenger mélyére, a *sonder* ugyanis elsősorban a mélység mérését jelenti. A versben pedig –

⁶⁶ RENAUD, *I. m.*, 353.

metaforikusan – akár az ibolyaszínek „mélységének” mérésére is vonatkoztatható, arra tehát, amire költemény nem képes (amennyiben csak a színek „erkölcsi” hatását képes kódolni). Az „insondable” tehát nem annyira az ibolyaszíneket, inkább a látás és a nyelv *viszonyát* írja le. Nem vagyunk messze az *Égöv* híres-nevezetes zárlatától, amelyből – a Nap halálával párhuzamosan – következetes módon a színek is eltűnnek, mégpedig metaforikus (tehát költői) jelentésükkel együtt: „Soleil cou coupé”.⁶⁷ Amellett, hogy a régi Európa letűntét jelezi,⁶⁸ az elvágott nyakú Nap egyben az optikai eljárásokat is kivonja a költészetből (ami bizonyos értelmezésben persze ugyanazt is jelentheti), a betűk, a „contrasts des mots” játékát hagyva csupán hátra („cou/pé”).

„S most íme kinyílik az ablak / Pókok mikor kezek szőtték a fényt” – E két, kulcsfontosságú sor kétszeresen is összeköti a képeket és a szavakat, hiszen a szövésvégén a fény a textussal is összekapcsolódik, a szövés pedig maga is (eredendően) összefüggésben van a képekkel. Miként már mitikus előzményében, Arakhné szövésművészetében is, akit, mivel képei a megtévesztésig hűek voltak,⁶⁹ Pallas Athéné pókká változtatott, ami – a szövés így is összekapcsolódik a szavakkal – nyelvtörténeti következményekkel is járt, hiszen a „pók” szó még a franciában is az ő emlékét hordozza: „Araignée quand les mains tissaient la lumière”. Márpedig Pallas érzékeinek megcsonkításával büntette Arakhnét (következetesen, hiszen képei az érzéseket tévesztették meg), s nemcsak arra ítélte őt és minden utódát, hogy – így beszéli el Ovidius – a képek „szövetét szakadatlan” szője, de mindenekelőtt megfosztotta őt többi érzékétől, „fülétől” és „orrától”. A fényt szövő kezek, melyek mozgása Apollinaire versében metaforikusan is felidézi a pókokat, Arakhné

⁶⁷ Még inkább, mint Radnóti fordításában, amely – a metafora kibontásával – felidézi a színjelenséget és allegorikus tartalmát is: „Véresnyakú nap”.

⁶⁸ JAUß, I. m., 220.

⁶⁹ Ovidius így írja le Arakhné képeit: „hinnéd, él a bika, s hullámkák a hullám”. OVIDIUS, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Helikon, Budapest, 1975, 156.

örökösiként olyan testhez tartoznak tehát, amely nem hall, csak lát; ujjainak pedig oly kevésbé tapintható jelenséggel van dolga, mint a fény. A vers, ahelyett, hogy a szép fogalmában egyesítené a költészetet és a festészetet, ekképp tehát csak az érzékek kettéválásának traumatikus eseményéről képes számot adni, egyaránt elválasztva a tapintást és a látást, a látást és a hallást.

Az érzékek kettéválásának, az érzékszervek közötti „szakadéknak” ez a tapasztalata az, ami – ezt igyekszem majd a későbbiekben megmutatni – egy újabb médiatörténeti korszakváltás nyomán, a 20-as évek végére elhatalmasodik. Az *ablakok*ban bevezetett új költői gyakorlat folytatóinak szövegeiben.⁷⁰

⁷⁰ Lásd a III. 2. fejezetet.

I. 2. Ikon és graféma

Rajz és írás Kassák Lajos *Ma-képeskönyvében* (1922)

1922-ben, amikor a „konstrukció”, a *Gestaltung* és a *Stijl* fogalma (ismét) átalakította a modern művészetek arculatát, Uitz Béla a magyar avantgárd történetének talán legélesebb állítását fogalmazta meg arról, amit régiesen paragonénak nevezünk: a konstruktivizmusban – mondta – a korábbi művészeti irányzatokkal szemben immár nem „a szó és a zene”, hanem a festészet játszik vezető szerepet.⁷¹ Uitz kijelentésének kontextusát az összművészet gondolata alkotta; „az összes művészetek anyagának [...] összefogását” gazdasági metaforával „gyárhoz”, politikai metaforával pedig „diktatúrához” hasonlította. Miként az összművészeti elképzelések e sajátos – és történelmileg alighanem példátlanak nevezhető – változata is jelzi, a művészetek egységének gondolata mélyén (is) minden esetben a művészetek (vagy médiumok) elsőbbségért folyó vetélkedése áll.

Paragone 1912/1922: faktúra és konstrukció

A paragone történetének e kései fejezetét a faktúra és a konstrukció fogalma mentén mutatom be; az előbbi az 1912 utáni évek orosz művészetének és elméleti törekvéseinek volt fontos eleme; az utóbbi az 1921-ben kibontakozó kompozíció–konstrukció-vitában került előtérbe, amely az orosz művészek egy csoportjánál a szigorúan produktivista szemlélet kialakulásához vezetett.⁷² Harmadikként pedig a

⁷¹ UITZ Béla, *Az orosz művészet helyzete*, *Egység*, 1922/2., 3.

⁷² Vö. Christina LODDER, *Russian Constructivism*, Yale UP, New Haven – London, 1983, 83sk.

festők és a költők tipográfia iránti érdeklődésével foglalkozom, amely a húszas évek első felében lendült fel ismét. Az első két részben Tatlin és Rodcsenko, a harmadikban El Liszickij munkáira támaszkodom. Végül Kassák Lajos néhány 1920-24 közötti művében vizsgálom kép és írás viszonyát, különös tekintettel az 1922-ban készült *Ma-képeskönyvre*.

Az 1912/13 körüli orosz kubofuturizmust a festők és a költők termékeny együttműködésének időszakaként szokás bemutatni, amely formálisan Malevics szuprematista festményeinek első kiállításával zárult le (*Az utolsó futurista kiállítás*, 1915). A kubofuturista időszak csúcsa *A Nap legyőzése* (1913) című opera; a Krucsonih szövegével, Matyusin zenéjével és Malevics színpad- és jelmezterveivel bemutatott előadás után „vége szakadt a kapcsolatnak a futurista költők és festők között, akik tovább folytatták saját médiumaik terén folytatott felfedezéseik és tapasztalataik fejlesztését.”⁷³ A kubofuturizmus, a szuprematizmus és a konstruktivizmus történetét tehát egy kezdeti egység megbomlásának történeteként szokás elbeszélni, amit e fejlődéstörténeti modellben a saját médium inherens sajátosságainak a vizsgálata vált fel. E történeti képlet tehát nem egyszerűen a társművészetek kapcsolattörténetének „tényeire” támaszkodik (különösen, hogy Malevics, Tatlin, Krucsonih és Hlebnyikov együttműködése a későbbiekben sem szakad meg egészen), sokkal inkább arra a vélekedésre, hogy a szuprematista és a konstruktivista képekkel kezdődően olyan festészet születik, amely – szemben a kubofuturista korszak kollázsaival – immár mentes a szavak, a költészet vagy a nyelv minden anyagi és jelszerű nyomától.

A művészetek anyagisága iránti érdeklődés a kubofuturistáknál a faktúra fogalmában öltött testet. Képzőművészet, költészet és zene anyagi természetét a kubofuturisták valamiféle közös alapnak tekintették, és a faktúra fogalmát nem

⁷³ Camilla GRAY, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London, 1962, 185.

pusztán a festői képfelület megmunkált anyagiságára, hanem például a szavakra is vonatkoztatták. A fogalom festészeti és költészeti értelmezése tehát kettős igénynek kívánt megfelelni: egyszerre kívánta rögzíteni a képi és a nyelvi jelek (anyagbeli) különbségeit, valamint feltárni a művészeteket összekapcsoló egységes (esztétikai) alapokat. Viktor Sklovszkij például, aki 1914 és 1924 között A Költői Nyelv Tanulmányozására Alakult Társaság tagja volt, Tatlin kontrareliefjeiről írt cikkében minden művészeti alkotás általános megkülönböztető jegyeként határozta meg a faktúrát, amelyet a költészet esetében a szó hangzó anyagszerűségként értelmezett: „A faktúra annak a sajátosan felépített, különös tárgyi világnak a megkülönböztető jegye, amelyet művészetnek szokás nevezni. [...] A szó a művészetben fakturális elem, a maga hangzóságában, mint kimondott és akusztikailag felfogott szó jelenik meg. A költő mint művész és a festő mint művész egész tevékenysége főleg arra irányul, hogy önmagukban folytonos tárgyakat, a legapróbb részleteiben is érzékelhető fakturális tárgyakat alkosson.”⁷⁴

Sklovszkij tehát tagadta, hogy a „költői kép” az irodalom megkülönböztető jegye volna,⁷⁵ és a szó hangzóságát tekintette az irodalom tulajdonképpeni anyagának; Tatlin pedig, aki a kontrareliefekben az anyagok fakturális hatására épített, egyik cikkében a „szemmel szembeni bizalmatlanság”⁷⁶ jegyében határozta meg a művészetek feladatát. Mindkét törekvés leírható az ikonikus jelszerűség elutasításaként; olyan kísérletként tehát, amely a költészetet és a festészetet igyekszik elválasztani minden képi technikától. Ez pedig annak a fiatalabb optikai médiumnak a fellépése felől érthető meg, amely sikerét az ikonikus és az indexikus jelek összekapcsolásának köszönhetette.

⁷⁴ Viktor SKLOVSZKIJ, *A faktúráról és a kontrareliefjeiről*, ford. LÉGRÁDI Viktor = *Tatlin*, szerk. Larissza Alekszejevna ZSADOVA, Corvina, Budapest, é. n., 342-343.

⁷⁵ Vö. BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 1997, 158.

⁷⁶ Vladimir TATLIN, *The Work Ahead Us = Russian Art of the Avant-garde 1902-1934*, szerk. John E. BOWLT, The Viking Press, New York, 1976, 206.

Miközben az irodalom védjegye – „1900 után” – a „megfilmesíthetetlenség” lesz, és az irodalom „szóképzítők szóművészetévé”⁷⁷ válik, a fényképezés kihívására a festők egyre inkább arra törekszenek, hogy „elkülönítsék a művészi és a technikai médiumot, azaz ettől fogva már csak olyan képeket fessenek, amelyeket nem lehetett volna fotográfia útján előállítani, például – illetve elsősorban – olyan képeket, amelyek nem tárgyakat ábrázolnak, hanem magát a festés aktusát.”⁷⁸ A faktúra – a festmény anyagi felülete – révén a festmények eminens módon jelölik „magát a festés műveletét”, azaz az anyag felhordásának és megmunkálásának folyamatát. A faktúra tehát átveszi az indexikusság elvét a fényképezéstől, és – eloldva az ikonikusság igényétől – a festészet önreprezentációs műveleteihez kapcsolja. Ezzel egyidejűleg azonban olyasmit is hozzáférhetővé tesz – vagy, helyesebben, azaz médiaelméleti szempontból pontosabban fogalmazva: olyasmire *fér* hozzá, amit a fénykép – egészen addig, amíg nem válik az avantgárd művészet kísérleti terepévé (tehát még néhány évig) – nem ér el. A festészet fakturális többlete azon alapul, hogy a fénykép (ekkor még) nem képes önnön mediális „kiterjesztéseként” kezelni a tapintásérzetet. Nem véletlen, hogy Kállai Ernő, aki *Festészet és fényképezés* című „paragonéjában” a festményt „ecsetfaktúrával rendelkező képként” (*Bild mit Pinselfaktur*) határozta meg,⁷⁹ idegenkedett Moholy-Nagy László fotogramjaitól, amelyek – ahogy a II. 1. fejezetben látni fogjuk – épp eme utolsó, médiatechnikai eszközökkel még nem meghódított területétől fosztották meg a festészetet.

A lefényképezhetetlenség igénye többféle válaszkísérletet hívott életre, amelyeknek csak egyike a tárgynélküliség. Duchamp, akit több művében is

⁷⁷ Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, Fink, München, 1995, 314.

⁷⁸ Friedrich Kittler, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 144.

⁷⁹ KÁLLAI ERNŐ, *Festészet és fényképezés*, ford. KERÉGYÁRTÓ Béla = UÓ., *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, Corvina, Budapest, 1981, 122-128.

foglalkoztatott az indexikusság kérdése, és Tatlinhoz hasonlóan „antiretinális” művészetről beszélt, a ready-made-eket pillanatfelvételekhez hasonlította.⁸⁰ Azzal válaszolt tehát a fényképezés kihívására, hogy az avantgárd jelfelfogás legáltalánosabb szerkezetének, jel és dolog azonosításának talán legszélsőségebb változatát alakította ki, amikor az ikonikus ábrázolás helyébe magát a dolgokat, vagy – Friedrich Kittler optikai médiatörténeté(nek lacani fogalmai)t idézve – az „imaginárius” helyébe a „valóst” helyezte. A pillanatfelvételszerű ready-made-ek és a faktúrákőzpontú kontrareliefek egyaránt az indexikusság jegyében válnak el az ikonikus jelképzés festészeti hagyományától, hiszen a faktúrának köszönhetően a reliefek felülete nyomként, a megmunkálás folyamatának indexikus jeleként mutatkozik meg.⁸¹

Költészet és festészet 1912 körüli, „fakturális” meghatározása, amely felváltotta korábbi, imaginatív technikaként értett, romantikus összekapcsolásukat, tehát a fiatalabb optikai technikák kihívására adott válasz volt. A költők és a festők ekkori, a faktúra fogalmának jegyében kialakuló együttműködése már nem az érzéktérületek természetesnek vélt (szinesztétikus) *egységén* nyugszik – ami, ahogy a I. 1. fejezetben láttuk, a romantikusokat, de ekkoriban többek között Kandinszkijt is foglalkoztatta –, hanem a szavak és a képek megegyezésen alapuló, tehát felbontható „szövetségén”, amely a „médiaharc” mindenkori viszonyainak megfelelően megváltozhat – és meg is változik 1921 körül. A szavak és a képek e „szövetsége” akkor bomlik fel, amikor a képzőművészetben – a művészet, a technika és az ipar összekapcsolódása jegyében – ismét átalakul a faktúra értelmezése, és megjelenik a konstrukció (ill. a „Gestaltung” és a „Stijl”) fogalma. Ekkorra magának a művészetnek a helyzete rendült már meg: „Az első világháború után nyíltan kirobbant művészet és

⁸⁰ Rosalind E. KRAUSS, *Megjegyzések az indexről*, ford. TIMÁR Katalin, Ex Symposion, 2000, 32-33. sz., 9.

⁸¹ Lásd Benjamin Buchloh Rosalind Krauss indexikusság-értelmezésére támaszkodó elemzését: Benjamin H. D. BUCHLOH, *From Faktura to Factography*, October, 30 (1984 ősz), 89-90.

design konfliktusa, amely régóta készülődött már. A művészet még az avantgárdon belül is defenzívába került, mivel a műfogalom metafizikája korszerűtlenül hatott. A kérdés nem az volt már, melyik művészet korszerű, hanem az, hogy a művészet általában az lehet-e még, ha ragaszkodnak a fogalmához.”⁸²

Faktúra (Tatlin)

Tatlin 1913-14 között készített kontrareliefjei és Rodcsenko 1921-ben festett *Három tiszta szín: vörös, sárga, kék* című sorozata egyaránt a fakturális hatások és az indexikus jelképzés összekapcsolására építenek, és – hogy megszüntessék jel és dolog távolságát, azaz, merészebben fogalmazva, hogy az „imaginárius” helyébe a „valóst” állítsák – felszámolni igyekeznek a határt a műalkotás és a szemlélő tere között. Tatlin kontrareliefjei „két fal találkozásához kapcsolódóan szerveződnek, amelyeket Tatlin arra használ, hogy fizikailag is tartsák a művet. [...] A saroknak az a szerepe, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy a relief, amit tart, folytatódólagos a világ terével és jelentésében függ tőle.”⁸³ A reliefek eközben kétféle módon hangsúlyozzák anyagiságukat: a faktúra, tehát az anyagok megmunkált felületének „indexikussága”, valamint a reliefek formai sajátosságai révén, ez utóbbiak ugyanis közvetlenül a felhasznált anyagok fizikai tulajdonságaiból nőnek ki, és ekképp – jelként – magukra az anyagokra utalnak vissza. Rodcsenko *Három tiszta szín: vörös, sárga, kék* című, három festményből álló művén a hordozó felület és a képi sík egybeesik, s így kép és képi jelölt (imaginárius) különbsége megszűnik képalkotó tényezőként működni; a színek pedig a maguk anyagiságában, mindenféle érzelmi-jelképi (tehát szimbolikus)

⁸² Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998, 375. Hozzáteszem, a modern művészet történetét feldolgozó könyvében Hans Belting olyan regényekre (!) (is) támaszkodott, amelyek a festők tevékenységét következetesen kudarcra ítélő vállalkozásként mutatták be – olyannyira, hogy történeteik – Karin Becker bírálata szerint – nem is értelmezhetők másként, mint „az elsőbbségért folytatott háború jegyében fogant rágalomhadjáratként, amelynek az irodalom képzőművészettel szembeni felsőbbrendűségét kellett hirdetnie.” Karin BECKER, *Malerei und/versus Literatur*, KulturPoetik, 2002/2. sz., 284.

⁸³ Rosalind E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, 1977, 55.

jelentés nélkül jelennek meg.⁸⁴ A képek felülete eközben kettős indexként működik: úgy vannak megfestve, hogy egyszerre mutassák – fakturálisan – megmunkálásuk nyomát és – megintcsak egyfajta indexikus lenyomatként! – reflexszerűen visszatükrözzék környezetüket, azaz a kép valós terét, amelyben a szemlélő áll.⁸⁵

Tatlin és Rodcsenko faktúrafelfogása között mégis döntő különbség van. A „anyagok kultúrájának” Tatlin-féle fogalma magában foglalta az anyagok *használatának hagyományát* is. Megmunkálásuk, formai tulajdonságaik és elrendezésük révén a reliefek anyagai – túl önnön *fizikai* lehetőségeiken – egyben használatuk jellegére, azaz valóban „kulturális” összefüggéseire utaltak: a fűrészszel megmunkált, lapként vagy deszkaként megjelenő, párhuzamosan és merőlegesen egymás mellé helyezett vagy ferdén a falnak támasztott fa; a vékony lemezként megjelenő, vágott és hajlított, a városi környezet csőszerű formáira emlékeztető fém; a lapként vagy hengerként felhasznált és az áttetszőség, valamint a benne foglalt és körbevevő tér képzeteit idéző üveg.⁸⁶ A reliefek tehát az anyagok mindennapi használatának, „történelmének” nyomait is hordozzák. Tatlin 1913-14 közötti tevékenységét ez kötötte össze a költőkével: „Ha a költők számára a szavak faktúrája magában foglalta a szavak történelmi változásának és használat általi alakításának tudatosítását, az anyagok kezelése Tatlin számára hasonlóképpen feltételezte az anyagok különböző emberi tevékenységek alakította, időbeli változását.”⁸⁷

Tatlin faktúra-felfogása és anyagkezelése a képek és a nyelv összehasonlításának olyan mozzanatát érinti, amely Leonardo paragonjától a modern elméletekig visszatérő eleme a megkülönböztetéseknek. A képi jel állandóságának és a nyelvi jel változékonyságának tétele Leonardo értekezésében a képek természetességének és a nyelv műviségének gondolatával fonódott össze: „Amit

⁸⁴ Vö. Benjamin H. D. BUCHLOH, *The Primary Colors for the Second Time*, October, 37 (1986 nyár), 43-44.

⁸⁵ Vö. BUCHLOH, *From Faktura to Factography*, 90.

⁸⁶ Vö. Margit ROWELL, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*, October, 7 (1978 tél), 93-94.

⁸⁷ John MILNER, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, Yale UP, New Haven – London, 1984, 94.

a festészet elér, azt a világ minden nemzedékének át lehet adni, hiszen a látóképességnek van alárendelve [...] a festészetnek nincs szüksége különféle nyelvek tolmácsolására, mint az irodalomnak, és könnyen megérteti magát az emberekkel, akárcsak a természet által létrehozott dolgok.”⁸⁸ Ez a megkülönböztetés – más hatástörténeti feltételek között és más módon, de – visszatér azoknál a szerzőknél is, akik – a két világháború közötti szemiológiától a kortárs médiaelméletig, Mukařovskýtól Stierléig – szintén kísérletet tettek irodalom és képzőművészet viszonyának meghatározására (ha nem is épp a képek természetességére hivatkozva). Jan Mukařovský anyagának *változatlansága* alapján különítette el a képzőművészetet az irodalomtól: „[...] minden művészetben van valami, ami a többitől nyilvánvalóan megkülönbözteti, mégpedig az anyag [material]. E tekintetben a képzőművészetek is élesen elhatárolódnak a többi művészettől, s ugyanakkor meglehetősen szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A képzőművészetek anyaga, s csak az övéké, az élettelen, mozdulatlan, s viszonylag változatlan anyag. Szemléletesen kitűnik a képzőművészetek matériájának, tárgyának anyagszerűsége, ha a zenével, élettelensége, ha a táncsal, változatlansága, ha a költészettel hasonlítjuk össze, mely utóbbinak anyaga a szó, s nemcsak, hogy viszonylag gyorsan változik a fejlődés során, de az egyik befogadótól a másikig való átmenetkor is apró jelentésbeli eltolódásokon mehet keresztül.”⁸⁹ A kortárs (német) médiaelmélet egyik változatában – más távlatból – hasonló elképzelés fogalmazódott meg: Karlheinz Stierle, aki a kilencvenes években a művészeti médiumok összehasonlító tanulmányozása irányába bővítette ki korábbi, hatásezstétikai műelméletét, a képek és a nyelv különbségét az anyag és az anyag jelszerű (Stierle szóhasználatában: mediális) működésének *elválaszthatóságához* kötötte: „Ha a kép esetében tulajdonképpen értelemben

⁸⁸ Leonardo DA VINCI, *A festészetről*, ford. GULYÁS Dénes, Corvina, Budapest, 1973, 17.

⁸⁹ Jan MUKAŘOVSKÝ, *A képzőművészetek lényege*, ford. BOJTÁR Endre = *A strukturalizmus*, szerk. HANKISS Elemér, 1. k., Európa, Budapest, é. n., 201.

beszélhetünk anyagról [tehát például olajról, szénről, krétáról stb. – K. Z.], a nyelv olyan »anyag«, amely már maga is konceptuálisan megszervezett, már magában is jelentést és értelmet hordoz, s használatának történelmében áll benne. A nyelvben az anyag és a médium mintegy egybeesik. Míg a festészet esetében a konceptualitást [itt: a valóság értelmi megszervezését – K. Z.] az ábrázoló megvalósítás hozza csak játékba, a nyelv konceptualitása olyan kiindulópont, amelyből a nyelvi műalkotás konfigurációja kibontakozik.”⁹⁰ Tatlin anyagkezelése, amely az anyagok használatának változékonyságából, az anyaghasználat „történelméből” táplálkozik, a nyelv és a képek ilyen szembeállításával szegül szembe.⁹¹

Konstrukció (Rodcsenko)

A faktúra természetesen Tatlin kontrareliefjeiben sem értelmezhető már olyan eljárásként, amely a „puszta anyagot” a művész személyes „kézjegye” révén ruházná fel az egyediség minőségével;⁹² a faktúra nála sokkal inkább az anyaghasználat személyen túli történelmének nyomait „rögzíti”. De Rodcsenkónál válik csak technikai szabványok mechanikus lenyomatává. A Rodcsenko-féle mérnök-művész esetében a festmény immár nem a nyelvet veszi mintának, hanem a technikai és termelési eszközök indexikus nyomát hordozza.⁹³

Művészet és technika, művészet és termelés összekapcsolásakor a kérdés továbbra is az, hozzáférhető-e az anyag önmagában, jelszerű működésétől

⁹⁰ Karlheinz STIERLE, *Ästhetisches Medium, das Werk und das Imaginäre* = Uő., *Ästhetische Rationalität*, Fink, München, 1996, 145-146.

⁹¹ Ezért aztán nem véletlen, hogy Tatlin értelmezői hajlamosak „a nyelv anyaga”/„az anyag nyelve” típusú kibékítő alakzatokra, amelyek kései szülöttei a „néma költészet”/„beszélő festészet” toposzáinak. Pl.: „Tatlin nem pusztán elszigetelten vagy egyszerű összekapcsolódásukban tanulmányozta az anyagokat, hanem használatuk régmúltba vezető, gyakorlati hagyományát vizsgálta. Hlebnyikov anyagként tanulmányozta a nyelvet, Tatlin nyelvként az anyagot.” MILNER, *I. m.*, 94.

⁹² A faktúra ilyen értelmezése tér vissza még Kállai Ernő érvelésében is, hiszen e egyszerű értekező a faktúrát egyszerű tekintette „érzékelési központnak” és a szellem „érzéki megtestesülésének”, ill. valamely „lelki élmény lecsapódásának”. Erről részletesebben lásd a II. 1. fejezetet.

⁹³ 1918-ban, majd 1920-21-ben Rodcsenko is készített *Térkonstrukciókat*; Rodcsenkót azonban – szemben Tatlinnal – nem az anyagok, hanem a tér és a forma összefüggései érdekelték, vö. German KARGINOV, *Rodcsenko*, ford. GROZDITS Judit, Corvina, Budapest, 1975, 62.

függetlenül, azaz – a Stierle-féle értelemben – elválasztható-e anyag és médium. Rodcsenko, aki a kompozíció–konstrukció-vitában legtisztábban képviselte és fogalmazta meg a konstrukció ekkor kialakuló elvét, Tatlinétól eltérő választ adott a kérdésre.⁹⁴ A konstrukció elve így fogalmazódott meg 1921-ben: „A konstrukció az anyagi elemek hatékony megszervezése [...] A konstrukció alapképlete vonalak összekapcsolásából áll, valamint azokból a síkokból és formákból, amelyeket meghatároznak; a konstrukció erőik rendszere. A kompozíció olyan elrendezés, amely meghatározott és konvencionális jelölésmódhoz igazodik.”⁹⁵ A meghatározásban két mozzanat a fontos: az első az anyagok elválasztása a művészeti hagyományban továbbörökített jelölési szokásoktól, a másik az anyagok viszonyának kérdése. Miközben a konstrukcióelv az anyagok *rendszerére* épült, s a faktúrát, a vonalat, a színt, a síkot, a teret és a felhasznált anyagokat határozta meg a konstrukció összetevőiként, egyben ki is tüntette a vonalat mint e racionális rendszer legalapvetőbb elemét.⁹⁶ Anyag és médium kettéválasztása ezért feltehetően a vonal alkalmazásában válik döntővé.

A Három tiszta szín: vörös, sárga, kék és A Vonalkonstrukció (1919) című művek a konstrukció anyagainak, a vonalnak és a színnek a szétválasztására tett

⁹⁴ A képek és a nyelv viszonyának átalakulása ugyanakkor már Tatlin *Zangezi*-rendezésében (1922) is nyomon követhető, ha más hangsúllyal és más módon is, mint a konstrukció ekkor alakot öltő elvében. Hlebnyikov művének színrevitelével Tatlin minden összművészeti elképzelés legkedveltebb terepét, a színpadot választotta, amikor „nyelvi konstrukció” és „anyagi konstrukció” egységét, valamint – Uitz Béla elképzeléséhez hasonlóan – a „nyelv államának” felépítését tűzte ki célul. Ez az összművészeti elképzelés még szó és kép „fakturális”, ám időközben átértelmezett működésén alapult: „Hlebnyikovnál az alapelem a hang, amely impulzív szóteremtő erőket rejt magában. [...] Az L hang azt jeleníti meg, hogy a felület csökkenésével a rá eső energia nő [...] E hangok természetének jobb feltárása érdekében olyan síkfelületeket alkalmaztam, amelyek mind anyagukban, mind faktúrájukban eltérnek egymástól.” (Vladimir TATLIN, *A „Zangezi”-ről = Tatlin*, 248.) Ebben az elgondolásban a nyelvi hangok – a maguk anyagságában – természeti törvényszerűségek kifejezői, a képzőművész feladata pedig nem más (legalábbis a *Zangezi* színpadra állításakor), mint hogy a nyelv, illetve a szóteremtő szerepűnek tekintett nyelvi hangok fizikai természetének feltárásával közös alapot teremtsen a „nyelvi” és az „anyagi konstrukciónak”. A szavak és a képek immár nem használatuk történetében találkoznak; a(z) anyag/kultúra „fakturális” nyomai átadják helyüket a tisztán fizikai törvényszerűségeknek. Hasonló képlet mentén szokás egyébként elbeszélni az átmenetet Malevics kubofuturista és szuprematista korszaka között; az előbbi a költészettel, az utóbbi a természettudományos gondolkodással hozták összefüggésbe. Ld. pl. Rainer CRONE – David MOOS, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, 83-136.

⁹⁵ LODDER, I. m., 84.

⁹⁶ Ebből talán levonható olyan következtetés is, hogy a konstruktivizmus – noha más alapokon, de – továbbviszi a festészet elutasított hagyományát, amelynek önmeghatározása hosszú időn keresztül a vonal és a szín elsőbbségének kérdése körül forgott. Elképzelhető, hogy az anyagok *tetszőlegességének* dadaista elve mélyrehatóbb szakítást jelentett a festői hagyománnyal, amennyiben a festészet anyagainak olyan meghatározásait forgatta fel, amelyek – mint a vonal és a szín elvén – „bináris párokként” íródtak a festészet (értelmezésének) történetébe. Az utóbbiakról színi és vonal összefüggésében ld. Stephen MELVILLE, *Color has not yet been named = Deconstruction and the Visual Arts*, szerk. Peter BRUNETTE, David WILLS, Cambridge UP, Cambridge, 1994, 42.

kísérletként is értelmezhetők. Rodcsenko arra törekedett, hogy a vonal alkalmazását eltávolítsa a festészeti hagyományban fellelhető előképeitől, és az iparban használt technikai rajzhoz közelítse. A *Vonalkonstruáció* című festményén „a vonalat mint térbeli mélységet érzékeltető perspektivikus eszközt egyszerre felidézi és eltörli a vonalra mint a felület konstrukciós elemére irányuló figyelem.”⁹⁷ A festmény tehát – a Stierle-féle értelemben – anyag és médium feszültségét viszi színre: a tekintetnek ingadoznia kell térmélység (a vonal mint médium) és pusztá vonal (anyag) kettősségében. Míg az anyagok *változékonysága* Tatlin esetében anyag és médium – nyelvi jellegű – *elválaszthatatlanságának* tételéhez kötődött, Rodcsenko eltávolítani igyekezett a „konstrukciók” anyagát és médiumszerű működését – azaz a nyelvet és a képeket, a költészetet és a festészetet.⁹⁸

Tipográfia: „akusztika helyett optika” (El Liszickij)

Bármennyire eltávolította is azonban a konstrukció elve a festészet és a költészet értelmezését, a húszas évek első felében, az időszak egyik fontos területének, a tipográfiának a jegyében a képi és az írásos technikák művészi alkalmazása ismét összekapcsolódott. 1921 után a festők (egyik lehetséges) útja a plakát, a reklám, a fotó és a tipográfia felé vezetett. A tipográfia kettős felhasználási módot kínált, az egyik a (figuratív) fotomontázs, amelyet az orosz konstruktivisták körében elsősorban Rodcsenko képviselt, a másik a betűre mint tipográfiai alapegységre építő könyvművészet, ez utóbbi El Liszickij nevéhez fűződik.

⁹⁷ Briony FER, *The Language of Construction* = Uő., David BATCHELOR, Paul WOOD, *Realism, Rationalism, Surrealism*, Yale UP, New Haven – London, 1993, 109.

⁹⁸ Hlebnyikov beszélt ugyan „szövegarchitektúráról” vagy „építményről” a költészet vonatkozásában, ennek azonban kevés köze van a konstruktivizmus valódi célkitűzéseéhez. Vö. Velimir HLEBNYIKOV, *Zangezi*, ford. SZILÁGYI Ákos, Helikon, Budapest, 1986, 5., ill. Raymond COOKE, *Velimir Khlebnikov*, Cambridge UP, Cambridge, 1987, 170.

Amikor az „ecsetfestészet halálát” a festők „nyomtatott oldal iránti érdeklődésével” hozta összefüggésbe, El Liszickij maga is a művészet *közvetlen* politikai szerepére hivatkozott.⁹⁹ A tipográfia El Liszickij-féle értelmezése azonban – médiumszemléleti következményeit tekintve – messze túlmutat a nyomtatott felület propagandisztikus célú felhasználásának eseteinél (amelyek a „prounok” festőjét a húszas évek végétől kezdődően sodorták csak el az esztétikum sajátos lehetőségeitől). A tipográfia kérdéseinek El Liszickij-féle megfogalmazása nem érthető meg pusztán a konstrukció (vagy a produkció) elvéből kiindulva sem. Közvetlenül ugyanis azzal a kérdéskörrel áll összefüggésben, amely a húszas évek avantgárd művészetét olyannyira foglalkoztatta: a technikai médiumok következményeinek a dilemmáival. A technikai képeknek pedig – ahogy a II. 2. fejezetben részletesebben is látni fogjuk – ekkor épp az a sajátossága került az érdeklődés előterébe, amit a faktúraelv egy évtizeddel korábban – látás és tapintás összekapcsolásával – felülmúlni igyekezett: a technikai kép „tapinthatatlan” anyagtalansága.

El Liszickij húszas évek közepi írásai a tipográfia és a könyvművészet feladatait technikatörténeti folyamatokból vezették le, még hozzá oly módon, hogy a szedési technika megváltozását egyúttal átfogóbb médiatörténeti összefüggések távlatába helyezték. A fényszedés feltalálása nála abba a folyamatba illeszkedik, amit Liszickij már ekkor – 1926/27-ben (!) – „dematerializációnak” nevezett: a szedés során használt anyag eltűnése (azaz az ólom felváltása a szedési negatívval) nála a médiatechnikák „anyagtalanosodásának” olyan példái között jelenik meg, mint a levelet (papír) felváltó távbeszélő (vezeték), s a távbeszélőt felváltó rádió (vezeték nélkül terjedő hang). Aki pedig kételkedne abban, hogy a szavak és a képek „versengő” önértelmezését valóban átalakította a fényképezés – azaz a médiumok „dematerializálódásának” folyamata –, szemléletes példával győződhet meg a tétel

⁹⁹ Vö. Yve-Alain BOIS, *El Lissitzky: Reading Lessons*, October, 11 (1979 tél), 115.

érvényességéről: El Lissitzkij ugyanis – valódi médiatörténeti logikával – közvetlenül két technika összekapcsolásából, azaz a nyomtatást a fényképezéssel összekötő „médiakonfigurációból” vezette le a szó és a kép viszonyának megváltozását. A könyvek előállításának fellendülése, írja az 1926/27-es Gutenberg-évkönyvben,

egy szomszédos területtől, a fénynyomtatástól várható. Egy olyan gépről van szó, amely filmre viszi a szedést, valamint egy nyomógépről, amely a szedési negatívot egy érzékeny papírra másolja. Így kiesik a szedőanyag hatalmas súlya, valamint a vedernyi festék, s itt is érvényesül a dematerializáció. A legfontosabb az, hogy a szó és a kép előállítási módja egyazon folyamatnak van alávetve: a fénynyomásnak, a fényképezésnek. [...] Olyan könyvforma előtt állunk tehát, amelyben az ábrázolás elsődleges, a betű pedig másodlagos.¹⁰⁰

Ha Gutenberg találmánya – ebből az értelmezésből kiindulva – már *technikailag* meghatározta szó és kép fölérendeltségi viszonyát, a fénynyomás szintén technikai úton jár el, amikor a kép alárendeltségét úgy szünteti meg, hogy a képet és a betűket *ugyanazzal* a technikai eljárással állítja elő.

El Lissitzkij művészetében kétirányú folyamat figyelhető meg: a korszerűtlennek mutakozó ecsetfestészet helyébe/mellé a tipográfia és a könyv kerül, az írás viszont – másfelől – optikai technikaként jelenik meg. Lissitzkij első lépésben elválasztja a betűt és az írást attól, amihez festészet és költészet összehasonlításában hagyományosan (tehát Leonardótól Lessingig és tovább) hozzákapcsolódott – azaz a hallástól: „A nyomtatott lap szavait látásunkkal, és nem hallásunkkal észleljük”. A betű – ezzel egyidejűleg – nemcsak a hallás és a beszéd testi szerveitől oldódik el, hogy kizárólag a szemhez rendelődjön, de a nyelv elvont alapegységeitől is, amelyeket a betűk hagyományosan jelölnek: „A kifejezés gazdaságossága – fonetika helyett

¹⁰⁰ El LISSITZKY, *Unser Buch = El Lissitzky*, szerk. Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, VEB, Dresden, 1967, 358.

optika”.¹⁰¹ Második lépésként aztán a betű olyan „elemekre” bomlik, amelyek – mint „a felület alapvető irányainak” kifejezői – tulajdonképpen azonosak a (konstruktivista módon meghatározott) festői elemekkel (ha ezt El Liszickij nem is hangsúlyozza külön): a betűk, azaz a tipográfia legkisebb egységei El Liszickij szerint további elemekből, mégpedig „vízszintes”, „függőleges” és „ferde” vonalakból, valamint „körívekből” épülnek fel; olyan „alapvető irányokból”, amelyek aztán – egy következő szinten, tehát a lapon – a betűk és a sorok elrendezését is meghatározzák. Még ha festészet és tipográfia egyszerre osztoznak is e betűknél is kisebb elemeken, ezek inkább származnak az előbbiből, mint az utóbbiból, hiszen a vonalak és körívek önmagukban *nem írásjellegűek*. Miután tehát a betűk eloldódtak a beszédétől, a hallástól és a fonémáktól, s nem-írásjellegű, festői elemekre bomlottak, a könyv tipografikusan (azaz festőien?) elrendezett oldalai – harmadik lépésként – folytatólagos sorozattá alakulnak, és a szöveg elsődlegességének elve helyébe a képek *kinetikus* egymásutánisága lép.

Médiakonkurencia: a festészet, a könyv és a mozi (El Liszickij)

Könnnyen nyomon követhető, miféle felismerés áll a könyv *optikai* és egyben *kinetikus* értelmezése mögött: El Liszickij szerint a festészettel és a könyvvel szemben „győzött a mozi és a képes hetilap”.¹⁰² A kinetikus-optikai alakításmódok ez utóbbiak kihívására veszik át az elsőbbséget a könyv és a tipográfia terén is: Liszickij nevezetes tanulmánya, a *K. und Pangeometrie* (1925), valamint a Hans Arppal közösen szerkesztett *Die Kunstismen* (1925) egyaránt olyan elgondolást sugall, amely szerint a

¹⁰¹ EL LISSITZKY, *Topographie der Typographie* = *El Lissitzky*, 356. Annyiban persze El Liszickij sem szakad el költészet és festészet érzékszervi alapú összehasonlításának hagyományától, hogy a látás nála is a hallásnál magasabb rendű érzékszervként jelenik meg. Pusztán az érzékek és a médiumok összekapcsolásának rendszere – és elve – alakul át: a „fonetika helyett optika” követelménye mögött az az elképzelés húzódik meg, hogy „a látás gyorsabb, mint a hallás” (ugyanaz az érv később Moholy-Nagy László írásaiban is megjelenik). A látás magasabbrendűségének platonista eszményét tehát ebben a gondolkodásban az üzenettovábbítás folyamatának gazdaságossági elve váltja fel.

¹⁰² EL LISSITZKY, *Unser Buch*, 360.

filmben (Eggeling és Richter kísérleteiben) csúcsosodnak ki a modern művészet törekvései. Ha a faktúraelv még a festészet érzéki anyagszerűségének többletét állította szembe a fényképezéssel, a *K. und Pangeometrie* lapidáris zárata épp ellenkezőleg, az anyagtalanság – a technikai képtől kölcsönzött – elvét nevezi meg a művészet érvényes fejlődési lehetőségeként: „Végigkövettem térfelfogásunk változékonyságát s a megfelelő művészeti alakításmódokat, és ennek során egy *anyagtalan anyagság*hoz jutottam (*amaterielle Materialität*).”¹⁰³ Kassák Lajos és Moholy-Nagy László ugyan már 1922-ben Eggeling és Richter munkáira futtatták ki az *Új művészek* könyvének anyagát (a *Kunstisimen* felépítésénél talán valamivel kevésbé célelvű szerkezetben), a médiumszemléleti felismerések azonban csak El Liszickij 1925-ös írásában öltöttek fogalmi alakot. E szemléleti távlat lehetőségei bontakoznak ki aztán Moholy-Nagy László későbbi elméleti munkásságában is, aki feltehetőleg Liszickij *Europa-Almanach*-beli írására támaszkodott, amikor maga is a fényérzékeny felület „anyagtalan anyagáról” beszélt.¹⁰⁴ A „fényfaktúra” gondolata, amit Moholy-Nagy 1927-ben Kállai Ernő faktúraértelmezésével szemben megfogalmazott, elképzelhetetlen a „dematerializáció” elve nélkül (később, a II. 1. fejezetben ezt is látni fogjuk).

El Liszickij festészetében és könyvművészetében egyaránt a kinetika válik szervező elvvé. 1922-ben, Berlinben kiadott könyve, a *Két négyzet története* „eredet nélküli állóképek gyűjteménye” (*a collection of stills without origin*), amely „egy távollévő (*absent*) szöveg áramló töredékeiből” áll össze.¹⁰⁵ Miközben a könyv *szövege* a különböző anyagok „megmunkálásának” játékos poéziszét kínálja föl a tétlen olvasói aiszthészis helyett (a képek pedig ennek tankönyvszerű példáiként is

¹⁰³ El LISSITZKY, *K. und Pangeometrie* = *Europa-Almanach*, szerk. Carl EINSTEIN, Paul WESTHEIM, Kiepenhauer, Potsdam, 1925, 111. (Kiemelés az eredetiben)

¹⁰⁴ MOHOLY-NAGY László, *A fotogram és határterületei* = PASSUTH, I. m., 302.

¹⁰⁵ BOIS, *El Lissitzky: Reading Lessons*, 120.

értelmezhetők);¹⁰⁶ az oldalak kinetikus egymásutánisága „*anyagi* módon készíti az olvasót változásra”, mégpedig – Liszickij ezért nevezte „bioszkopikusnak” a könyvet – a könyvnek „az olvasó teste fölött gyakorolt hatalma révén”¹⁰⁷.

A prounok „axonometrikus” tere eközben megszünteti a perspektivikus tér biztosította rögzített szemléltői nézőpontot – amely a horizontra irányuló tekintet antropomorf szerkezetére alapozta az esztétikai érzékelést –, és arra készíti a nézőt, hogy meghatározatlan és változtatható szemléltői mezőben alakítsa nézői-befogadói műveleteit.¹⁰⁸ A képek perspektivikus összerendezhetetlenségéből eredő hatást El Liszickij „mozgásként” írta le (amit még a térszerű elrendezettségére utaló metaforák sem gyengítenek meg egészen): „Láttuk, hogy a vászon felszíne megszűnt kép lenni, és sokkal inkább épületté vált, amelyet körbe kell járni, felülről szemlélni s alulról vizsgálni, mint egy házat. Az egyetlen, a horizonthoz képest merőlegesen álló képtengelyt szétromboltuk. A vászont körmozgásra kényszerítettük, és miközben forgatjuk, magunk is belecsavarodunk a térbe (*schrauben wir uns selbst in den Raum hinein*). A teret eddig meghatározott képi alapok segítségével vetítettük a felületre – most a képi alapok felületétől elindultunk a kiterjedés feltétlensége felé. A körforgás közben megsokszorozzuk a kivetítési tengelyeket, közöttünk állunk, és szétválasztjuk őket.”¹⁰⁹ „Mozgásba hoztuk a proun [...].”¹¹⁰ – És a festészet ezzel kinetikus technikaként határozta meg önmagát.¹¹¹

¹⁰⁶ Vö. „Ne olvassatok / vegyetek / papírt / pálcikákat / építőkockákat / rakosgassatok / fessetek / építsetek”. Vö. VADAS József, *El Liszickij*, Corvina, Budapest, 1977, 10-20. kép.

¹⁰⁷ Bois, *El Liszickij: Reading Lessons*, 118.

¹⁰⁸ Vö. Yve-Alain Bois, *El Liszickij: Radical Reversibility*, Art in America, 1988 április, 172skk. Vö. még FORGÁCS Éva, *Fekete négyzet és vörös négyzet*, Holmi, 2001/4., 489. Forgács Éva írása Malevics és Liszickij kapcsolatát elemzi a Harold Bloom-féle hatásszorongás (*anxiety of influence*) fogalmai mentén, rendkívül érdekesítő módon.

¹⁰⁹ El LISSITZKY, *Proun = Proun und Wolkenbügel*, szerk. Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, VEB, Dresden, 1977, 28.

¹¹⁰ El LISSITZKY, *Proun = El Liszickij*, 344.

¹¹¹ Liszickij nem említi a prounokat az „imaginárius tér” kapcsán, melyet a *K. und Pangeometrie* zárlatában az „anyagtalán anyagiság” megjelenéseként mutat be; Yve-Alain Bois magyarázata szerint azért, mert az „imaginárius tér” Liszickij írásában felhozott példái valójában nem kevésbé euklidésziek, mint a perspektíva tere, amelytől Liszickij el kívánt szakadni. (Vö. Yve-Alain Bois, *From - ∞ to 0 to + ∞ = El Liszickij 1890-1941*, szerk. Jan DEBBAUT, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990, 29.) Egy másik magyarázat arra lyukadhatna ki, hogy Liszickij példái – ahogy maguk a prounok és a tipográfiai munkák is – csak a képi „imagináriusban”, és nem a technikai „valóságban” érvényesítik az „anyagtalanság” elvét.

A „könyvarchitektúra” (El Liszickij) gondolata azonban nem pusztán a festők elgondolásaiban fogalmazódott meg. A konstrukció elvére – amíg/amennyiben meg kívánt felelni neki – az irodalom sem válaszolhatott másként, mint egy „különböző anyagokból összeszerkesztett tárgygyal”¹¹² – a *Tisztaság könyvével*. Kassák könyve – mint tárgy – a konstrukcióelv jegyében született „irodalom”, s mint ilyen, független önnön irodalmi tartalmától (tehát a versektől és egyéb szövegektől); sokkal inkább azon alapul, hogy „tárgyszerű és anyagszerű alkotásként”, azaz egy „vassal, cementtel és üveggel dolgozó építőmester” műveként határozza meg önmagát.

Kassák korai képzőművészeti munkássága leírható a képek függetlenedésének folyamataként is, amelynek során a kezdetben különféle Ma-kiadványokban közölt képarchitektúrák fokozatosan elválnak szövegi-nyelvi környezetüktől.¹¹³ Nem meglepő, hogy e folyamat olyankor indult meg, amikor a képarchitektúrák ridegebb világa következtében háttérbe szorult a dada korai – de még az 1924-es *DUR*-mappa rajzain is érződő – hatása. 1921/22 körüli munkásságának némely művében Kassák azonban még olyan alkotásmódokkal kísérletezett, amelyek a könyv és az írás médiumát választva alakítanak ki párbeszédet kép és szöveg között. Ezekben a kísérletekben a könyv többszörös, azaz írásos, tárgyi és képi rögzítésű műként jelenik meg. A *Ma-1* című kötet (1921) és különösen a 30 példányban készült *Ma-képeskönyv* (1922) (2-6. kép) olyan szeletét képezi Kassák korai munkásságának, amely a peremére került mind a művészettörténészek, mind pedig – és különösképpen – az irodalomtörténészek érdeklődésének, hiszen az előbbiek – ha csak az *oeuvre* sajátosságai nem kényszerítik

¹¹² KASSÁK Lajos, *A könyvről = Uő., Tisztaság könyve*, Helikon, Budapest, 1987 (hasonmás), 13.

¹¹³ VÖ. SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete*, Corvina, Budapest, 1981, 108-109.

ki – szívesebben tanulmányozzák azokat az eseteket, ahol a képzőművészet függetlenedik az irodalmi környezettől (azaz a táblaképet); az utóbbiak pedig szívesebben foglalkoznak a számozott költemények vizsgálatával úgy, ahogyan azok az ugyanekkor közreadott *Világanyám* (1921) című kötetben megjelentek. Azoknak viszont, akiket költészet és festészet versengésének médiatörténete érdekel, a *Ma-képeskönyv* vizsgálata lehet a legtanulságosabb.

Mielőtt tehát a *Tisztaság könyvét* elkészítené, a húszas évek első felében Kassák többféle könyvformával is kísérletezik, amelyek – szemben a *Tisztaság könyvével* – kevésbé tárgyyszerű megalkotottságukkal és gyűjteményes szerkezetükkel, inkább a képek és az írás „anyagi” összekapcsolásának különféle módozataival hívják fel magukra a figyelmet. Nem mintha ezekben nem kapna szerepet a címol dal megtervezése vagy a kiadvány tárgyyszerű minősége, összetartozó művé azonban elsősorban nem tárgyi jellegük, sokkal inkább kép és írás egymáshoz rendelésének elve teszi őket. Az első hét számozott költeményt közlő *Ma-1*, valamint a 18. számozott költeményt tartalmazó *Ma-képeskönyv* mellett ide tartozik még a *Képarchitektúra-mappa* (1921), amelyben a kiáltvány és a hat metszet alkot *ut pictura theoria*-szerű alakzatot, az *Új művészek könyve*, ez a (majdnem) „kizárólag képekben elmondott kortárs művészettörténet”¹¹⁴, s végül a *DUR-mappa* (1924), ahol még egyszer találkozni a *Ma-képeskönyvet* idéző szabadabb, dada-hatást mutató rajzokkal, immár szöveg és „beragasztott” betűk nélkül. A *Ma-1* és a *Ma-képeskönyv* annak a kiadványtípusnak a példáiként is értelmezhetők, amelyhez – hasonlóan Bortnyik Sándor *Képarchitektúra*-mappájához vagy Moholy-Nagy László *Kestner*-mappájához – a *Képarchitektúra*- és a *DUR-mappa* is kapcsolódik, tehát a hat vagy hét metszetet tartalmazó, a képeket összefüggő sorozatként bemutató kiadványokhoz,

¹¹⁴ FORGÁCS ÉVA, Kassák Lajos – Moholy-Nagy László: *Új művészek könyve*, Kritika, 1978/4., 25.

amelyek az orosz konstruktivistáknál váltak önálló „műfajjá”.¹¹⁵ A *Ma-1* és a *Ma-képeskönyv* azonban költői szöveg és kép összekapcsolásával alakítja át e kiadványtípus szabályait.

A *Ma-1* című kötetben a metszetek „mappa-szerű” együttese mellett szöveg és könyv összekapcsolódása felelős a könyvforma megteremtéséért: a kötet az 1. vers első sorával magára a könyvre mint tárgyra utal („Kinek adjam ezt a könyvem...”),¹¹⁶ hogy aztán a 7. vers utolsó sora – jellegzetesen dadaista záratszerkezetet alkalmazva – egyben a könyv-tárgy másik végét is megnevezze („mindennek vége van.”). A zárlat értelmezését a 7. vers utolsó sorai helyezik ironikus távlatba, amelyek a zárlat tragikus hanghordozását egy másik szólamhoz rendelik, rögtön meg is vonva tőle a pátoszleti megszólalás képességét („szamarak estét ordítanak / mindennek vége van.”).

Míg a *Ma-1* elsősorban szövegszerűen utal a költemények könyvszerű közegére, a *Ma-képeskönyv* a képek és az írás technikai révén teremt összetartozó könyvművet. A *Ma-képeskönyv*ben kétszeres elmozdulás figyelhető meg Kassák minden más ekkori kiadványához képest: a *Képatchitektúra*-mappa és a *Ma-1* metszetei helyén megjelenik a kézi rajz, a kézi rajzzal párhuzamosan pedig a kézírás. A *Ma-képeskönyv* az egyetlen, ahol a 18. számozott költemény szövege kézírással szerepel; mind a folyóiratbeli közléskor, mind pedig a *Világanyám* című kötetben nyomtatott betűkkel olvasható.¹¹⁷ Kassák érzékelhetően arra törekedett tehát, hogy a *Ma-képeskönyv*ben a rajzot és az írást egyaránt kézi technikaként alkalmazza.

¹¹⁵ Vö. PASSUTH Krisztina, *Avantgárd Prágától Budapestig*, Balassi, Budapest, 1998, 103.

¹¹⁶ Szemben a *Világanyám* című kötettel, ahol a számozott költemények sorozata Kassák egyik képkölteményével kezdődik.

¹¹⁷ Ma 1922/2., 18-19., ill. *Világanyám*, Bán, Bécs, 1921, 139-145. A 18. számozott költemény folyóiratbeli közlése – szakítva a nyomtatás linearitásával – a szöveget többirányú, sík felületként teríti ki: a szöveg két szemközti oldalt foglal el, s mintegy szétterül a két lapon, megtörve az olvasás egyirányú, az oszlopokon lefelé haladó folyamatát. Az oszlopok mozgalmasságának elrendezése és tipográfiai hasonlóságai a keresztirányú (oszlopok közötti) kapcsolódási lehetőségekre is felhívják a figyelmet. Miért ne lehetne így összeolvasni a sorokat: „A fák alatt / Lispitz úr / fészket / szép haját / Le hát / a / háló / sípkákkal”? Vagy így: „[...] mária átolelte fiát / és könnyeket virágozott / de ez sem ért már semmit / elröpültek a madarak / elúsztak a halak / és a dombokon / gyerekek tenyerében kinyíltak a lilomok / s a harangozó / örökre elaludt a kötélen / [...] / kinél tehát máma / kinél pedig holnap / török el a kósó” stb. A szövegen belüli, keresztirányú kapcsolódások helyébe a *Ma-képeskönyv* írás és kép beszédét helyezi.

A *Ma-képeskönyv* ebben a tekintetben nem előzmény nélküli, hiszen Krucsonih és Hlebnyikov már 1912-ben kísérletezett kézírásos könyvművészeti alkotásokkal, melyekben elsősorban Larionov és Goncsarova vállalta a kalligrafikus munkát és az illusztrációk elkészítését. Míg Kassák minden sokszorosító technikát kiiktatott azért, hogy a képet és az írást egyaránt kézi technikaként alkalmazza, ők – épp fordítva – azért választották a kézírást, mert a litográfiák nem nyomhatók együtt nyomdai betűkkel (a kézírás viszont ugyanúgy felvihető a kőre, mint a rajz). Ez a gazdasági megfontolás azonban – következményében, tehát technikailag – náluk is „a két összetevő”, tehát a kép és az írás „könnyebb keveredését” segítette elő.¹¹⁸ Krucsonih és Hlebnyikov legjelentősebb közös kísérlete, a *Világavégéről* (sic!) (*Mirskontsa*, 1912) a futurista kiadványok klasszikus típusát teremtette meg,¹¹⁹ amikor kétféle papírt, betoldott lapokat, színes és szabálytalanul vágott oldalakat használt, ragasztásos eljárást és többféle betűt alkalmazott, a többszörös szerzőséget hangsúlyozta, s a heterogén kép- és szövegtöredékeket diszkontinuus szerkesztéssel kapcsolta össze. Krucsonih és Hlebnyikov mégis azzal szakított leginkább a könyvnyomtatás gutenbergi örökségével, hogy – szemben a mozgatható betűkre alapuló könyvnyomtatással, amely tetszőleges számú azonos példányt állít elő – könyvük minden egyes példánya *különböző*.¹²⁰ Ez azonban nem annyira a műalkotás unikális *egyediségének*, inkább véletlenszerűségének és eseményszerűségének – röviden szólva: performatív működésének – eszménye jegyében értelmezendő (amit a szerzőpáros 1912 körüli könyvei többféle önértelmező alakzattal, de többnyire a robbanás vagy a kirepülés képzeleteivel írtak le). Erre a hatásra természetesen Kassák könyvei is építenek, hiszen a kézírás maga is értelmezhető a véletlenszerűségnek is szerepet juttató performatív műveletként; a *Ma-1* nyitó sora pedig az átnyújtás

¹¹⁸ Vö. Gerald JANECEK, *The Look of Russian Literature*, Princeton UP, Princeton, 1984, 72.

¹¹⁹ Vö. Vladimir MARKOV, *Russian Futurism*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1968, 44.

¹²⁰ Vö. Gerald JANECEK, *Kruchenykh contra Gutenberg = The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, szerk. Margit ROWELL, Deborah WYE, The Museum of Modern Art, New York, 2002, 43-44.

gesztusával és a kiadás képzetével („Kinek adjam ezt a könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé s szívem alatt fölnyitottam a mézeshordókat”) szintén erre az eseményszerűsége játszik rá. (A „tettként” értett könyv gondolatát azonban már az első versben az „esés”, az utolsóban pedig az irányíthatatlan és célját veszített mozgás metaforái viszonylagosítják: „Hát valóban kihúzták alólunk a gyékényeket”.) Mégis, szemben Krucsonih és Hlebnyikov futurista könyveivel, a *Ma-képeskönyv* elkészítésekor Kassák az eszközök egységességére, visszafogottságára és egyszerűségére törekedett; ezzel azonban annál inkább előtérbe helyezte az írás és a kép technikáinak – csendesebb, de döntő – működését. Azaz: a *Ma-képeskönyv* inkább arra a néhány alapvető technikai feltételre irányítja a figyelmet, amely kép és szöveg összekapcsolódását egyáltalán lehetővé teszi.

A *Ma-képeskönyv* arról az anyagi felületről „szól”, amelybe a képek és a szöveg egyaránt „beíródik”: ez a felület ugyanis – hasonlóan a fényszedéshez – *ugyanazon* technikai feltételeket hozza létre mind a kép, mind az írás előállítására, de – szemben vele – nem a fénykép „dematerializált” médiuma, hanem (1) rajz és írás kézi művelete, (2) a hordozó – s ebben az esetben nem pusztán „rajzlapszerű” (Andrási Gábor), de egyben írásos – felület, valamint (3) az anyagok (tus, papír) *azonossága* révén teremt közös mediális közeget a szónak és a képnek. Nem a hang és a látvány, a szó és a kép mélyebb, szellemi-érzéki egysége, hanem a közös technikai feltételek kötik tehát össze a képet és az írást.

Ez a közös – kis túlzással – „feltételrendszer” magyarázza, hogy a kézzel írt betűk mintegy a rajz vonalainak folytatódásaként tűnnek föl; s belőle ered az írásos és a képi technikák kölcsönös felcserélődésének minden további változata is. A *Ma-képeskönyv* az írásjel kettős szemiotikai működésére épít, amikor a betűket hol *grafémaként*, hol *ikonként* kezeli, vagy – valamivel pontosabban fogalmazva – a kettő közötti ingadozás különböző változatait dolgozza ki. Szemben a *Ma-1*

metszeteivel, ahol a betűk „hol dada-módra »applikált írásjelek« hatását keltik”, mint az első és a második metszeten, „hol maradéktalanul átszellemített formaelemekké lesznek”, mint az utolsón,¹²¹ a *Ma-képeskönyv* rajzai következetesen az előbbi lehetőséget követik, és a betűt – másként fogalmazva – grafémaként illesztik a képbe, azaz az írás „értelem nélküli” anyagiságát hangsúlyozzák, anélkül, hogy ezt képileg fel kívánnák oldani. Az ellenkező esetről, azaz „a szöveg ikonizálásáról”¹²² van szó olyankor, amikor a mű egyszerű kalligráfiai eszköztárában a folyóírás mellett megjelennek a nagybetűk kitöltött és bevonalkázott felületei; ezek – graféma-értékükön túl (vagy „innen”) – megegyeznek a rajzok négyszögletes és köralakú alakzatainak felületeivel. A „szó anyagához” ezekben az esetekben nem pusztán a betűket író kéz indexikus-grafematikus „nyoma” tartozik, mint – hangsúlyosabban – a folyóírás esetében; a betűk ilyenkor – ikonként – maguk is olyan felületként érzékelhetők, amelyekhez taktilis-optikai értékek társulnak. Hiszen a bevonalkázott betűk – miként a rajzi alakzatok is – a legegyszerűbb, jelzésszerű eszközökkel fakturális felületet hoznak létre.¹²³ Az írás ekkor olyan technikaként jelenik meg, amely nem pusztán digitális (az ujjak szem irányította mozgásához kapcsolódó), de haptikus, tehát a látás „tapintó” működését előhívó értékekkel is rendelkezik.¹²⁴ A *Ma-képeskönyvre* ezért többszörösen, mert nem kizárólag a könyv tárgyi megjelenésére, de a képi és az írásos technikák mediális működésére nézve is igaz, hogy a „könyvet optikai és taktilikus érzékeinkkel fogjuk föl” (*Tisztaság könyve*).

Amennyiben a 18. számozott költemény szövege a folyóirat- és a kötetbeli közlés tipográfiai eszközei révén függetlenítik „hangi” (fonocentrikus) eredetétől,¹²⁵ a

¹²¹ ANDRÁSI, I. m., 69.

¹²² Aage HANSEN-LÖWE, *Intermedialität und Intertextualität = Dialog der Texte*, szerk. Wolf SCHMIED, Wolf-Dieter STEMPEL, Wiener Slavistischer Almanach (Sonderband), 11 (1983), 323.

¹²³ Ilyen faktúráhatásokkal kísérletezett 1922-ben – a *Ma-képeskönyv*énél természetesen gazdagabb vizuális eszköztárral – az *Analízis*-sorozatban Uitz Béla is, vö. BAJKAY Éva, *Uitz Béla*, Képzőművészeti, Budapest, 1987, 55-56. (Kat. 440-477.)

¹²⁴ Lásd Deleuze Rieglre visszanyúló fogalmainak ismertetését lásd az I. 1. fejezetben.

¹²⁵ Vö. KOVÁCS Béla Lóránt, *A tipográfia disszeminatív teljesítménye = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt et al., Anonymus, Budapest, 2000, 193.

*Ma-képeskönyv*ben egyben megírásának jelszerű nyomával lép kapcsolatba. Mivel a kézírásban az írás indexikus jelként mutatkozik meg,¹²⁶ a *Ma-képeskönyv* elsősorban magát az írás műveletét rögzíti, az irodalom pedig – hasonlóan a faktúráközpontú festészethez – maga is indexikus jellé válik. Miként Tatlin fakturális felületeit vagy Krucsonih és Hlebnyikov kézzel írt könyveit, a *Ma-képeskönyvet* sem a kézjegy egyedisége, inkább a beíródás anyagi folyamata és az írás – akármilyen egyszerű, mégis – mediális feltételezettsége tünteti ki. A kézírás mint indexikus nyom olyan jelszerű környezetbe „íródik”, amely már eleve utal írás és kép közös technikai feltételeire.

Kassák költészete ezzel – a *Ma-képeskönyv*ben – kettős feltételrendszer kihívásai közé kerül: egyszerre ad hírt a betű retorikai – tehát fenomenálisan megragadhatatlan – anyagiságáról,¹²⁷ valamint lejegyzésének anyagi feltételeiről és észlelésének optikai-taktilis működéséről.¹²⁸ Kassák felfogása innen nézve közelebb áll Schwitters tipográfiai tárgyú írásaihoz, mint El Liszickij tételeihez (valószínűleg nem véletlenül, hanem a nyelv- és költészetszemléleti távlat közössége miatt). Schwitters szintén leválasztja a betűket a hangtól és a hangzó megszólaltatástól, de nem utalja egyoldalúan az optikai technikák fennhatósága alá: „A konzekvens költemény betűkből épül fel. A betűk nem rendelkeznek fogalommal. A betűk önmagukban nem rendelkeznek hanggal [Klang], csak lehetőséget adnak arra, hogy az előadó hangként értékelje őket. A konzekvens vers betűket és betűcsoportokat viszonyít [wertet] egymáshoz.”¹²⁹ Noha „optofonetikai” elméletét is megérintette kép és hang – nem technikai, hanem szemantikai, azaz romantikus – egyesítésének a gondolata, Schwitters az, aki a leghatározottabban utasítja vissza szöveg és tipográfia

¹²⁶ Vö. Dagmar BUCHWALD, *Buchstabe, Schriftbild, Bild als Schrift = Einführung in die Literaturwissenschaft*, szerk. Miltos PECHLIANOS et al., Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995, 17.

¹²⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elidegenített nyelv beszéde* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 179–195.

¹²⁸ Vajon nem írás és taktilitás összefüggése felől értelmezhető A *ló meghal...* első közlésének (1922) nevezetes írásképe is a csillagokkal?

¹²⁹ Kurt SCHWITTERS, *Konsequente Dichtung* = Uő., *Die literarischen Werke*, 5. k., DuMont, Köln, 1981, 191.

megfeleltetésének követelményét (amit a *Tisztaság könyvében* Kassák is hangoztat): „Eredendően semmiféle párhuzam nem áll fönn a szöveg tartalma és tipográfiai formája között” – írja.¹³⁰ Ebből pedig olyan értelmezés is kibontható, amely a betű kettős – tipográfiai és retorikai – működéséből kiindulva feszültséget tételez írás (technika) és szöveg (nyelv) között.

Látás és tapintás (Kassák Lajos: Konstrukció)

Kassák korai képeinek némelyikén felborul a képi tér perspektivikus rendje: „Előfordul” – írja Andrási Gábor a Kassák-szakirodalom talán legérzékenyebb elemzésében – „hogya a síkkonstruktó egy fekvő hasábra, vagy »hátranyúló« négyszöglapra (posztamensre vagy »talpra«) állítja, így az bizonytalan, hanyatt dőlni képes lemez hatását kelti. Másutt az egymást gyakorlatilag kizáró rövidülések következtében az »architektúra« szétomlással fenyeget; egyes síkok »elszabadulni« látszanak a kompozícióból.”¹³¹ Ilyen az 1922-ben készített *Térkonstrukció* (Kassák Múzeum, papír, olaj, 28 x 22 cm), amelyen a konstrukció mintha nem is a „hátranyúló négyszöglap” alkotta „talpon”, hanem előtte helyezkedne el, s míg az alakzatok némelyike síkszerűen illeszkedik egymáshoz, mások – a konstrukció egészének enyhén keresztirányú elrendezését követve – mintha maguk is hátrafelé dőlnének. Síkszerű felület és térbeliség feszültsége figyelhető meg Kassák egy másik, szintén 1922-ben készített, *Konstrukció* (papír, akvarell, 27 x 30 cm) (7. kép) című képén.¹³² A képen két mélységbe mutató, keresztirányú vonal előtt síkszerű, de térvizonylatokkal tagolt konstrukció látható. A konstrukció síkszerű elrendezése s a

¹³⁰ Kurt SCHWITTERS, *Thesen über Typografie* = Uő., *Die literarischen Werke*, 5. k., 192.

¹³¹ ANDRÁSI Gábor, *Forma és »képtest«* Kassák korai művein = *Kassák Lajos 1887-1967*, szerk. CSAPLÁR Ferenc, GERGELY Mariann, GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1987, 67.

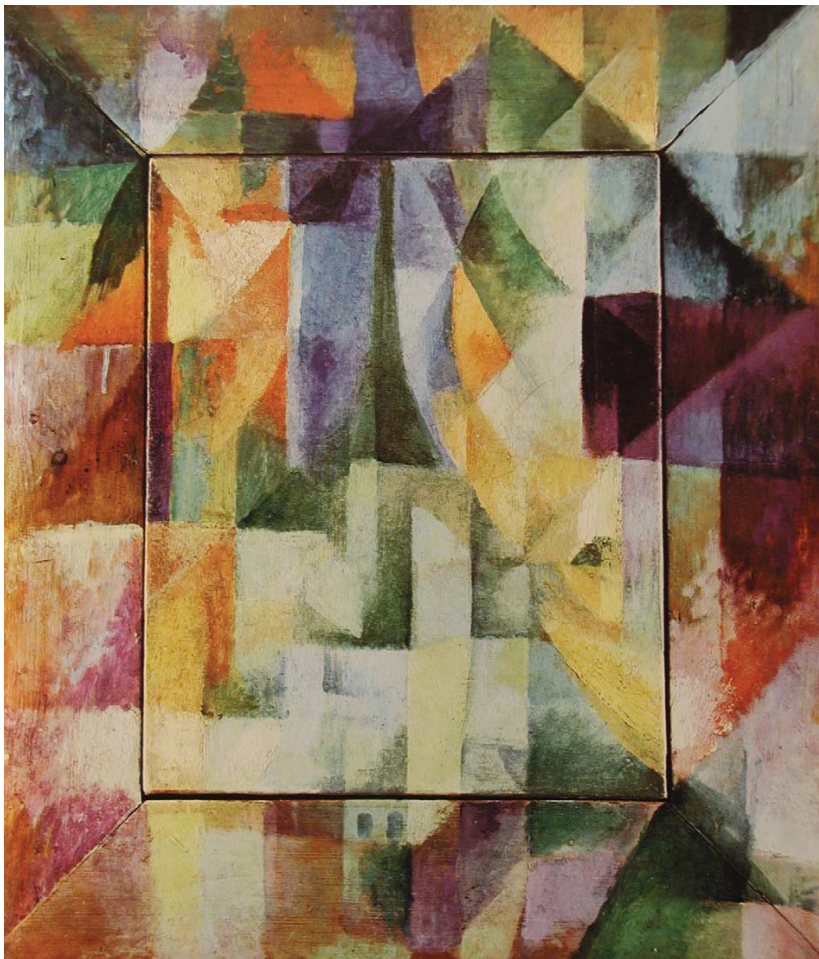
¹³² A Nemzeti Galéria katalógusa 161-es sorszámmal közli. A képet a Kassák Múzeumban látható későbbi változat alapján elemzem, amely a Vasarely-mappából származik.

vonalak révén mögötte megnyíló tér feszültsége a kép kiegyensúlyozottsága (a konstrukció összerendezettsége és a vonalak egymást kiegészítő iránya) ellenére olyan hatást kelt, mintha a konstrukció a mögötte nyíló üres, meghatározatlan térbe eshetne. Síkszerűség és térbeliség ellentéte az üres termélység és a konstrukciót alkotó felületek faktúrahatásainak feszültségéből táplálkozik; a kép a síkfelületek „tapintható” faktúraértékeinek és az üres tér meghatározatlanságának kettősségében bontakozik ki. Kassák festménye tehát haptikus és optikai érzékelés feszültségét mutatja meg. Míg a haptikus érzékelés a közelnézeten, a síkszerűségen és a felület anyagi folytonosságán nyugszik, az optikai a távolnézeten, a térbeliségen és a „tapintható” felület szerepének csökkenésén.¹³³ Kassák képe nem egyszerűen alárendeli az egyiket a másiknak; optikai és haptikus érzékelés kettőssége nála inkább olyasmint mutat meg, amit néhány évvel később az érzékek *kettéválásának* vagy *elszigetelésének* neveznek majd – s épp ez az, amin nemcsak a Liszickij-féle optikai tipográfia („fonetika helyett optika”), de – a 20-as években megszülető médiaelmélet szerint – minden technikai médium (különösképp a rádió és a film) hatása is alapul. A II. 1. fejezetben látni fogjuk, Kállai Ernő 1927-es értelmezése abból indult ki, hogy a fotográfiában a festészetre jellemző érzéki, tapintható anyagiság hiánya a látás „tapintó” működésének elsorvadásával fenyeget. A *Konstrukció* című kép ezzel szemben épp látás és tapintás, optikai és haptikus érzékelés kettéválásáról tanúskodik.¹³⁴ Itt – szemben Kállai faktúra-fogalmával – nem érzékeink mélyebb, „szellemibb” egysége és teljessége, hanem mediálisan elválasztott, diszkontinuus működése mutatkozik meg.

¹³³ Alois RIEGL, *A későrómai iparművészet*, ford. RAJNAI László, Corvina, Budapest, 1989, 30–32.

¹³⁴ Tapintás és látás viszonyáról a festészet kapcsán lásd az I. 1. fejezetet, a modern médiatechnológiák és a költészet kapcsán pedig a II. 1. és a III. 2. fejezetet.

I. Melléklet



1. kép Robert Delaunay: *Városra néző szimultán ablakok*, 1912, olaj, vászon,
46 x 40 cm

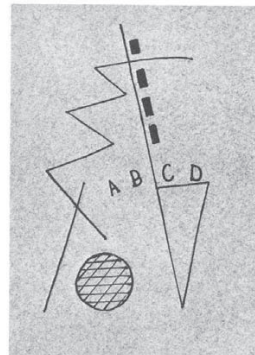
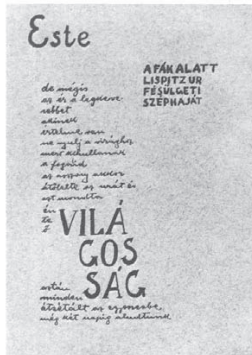
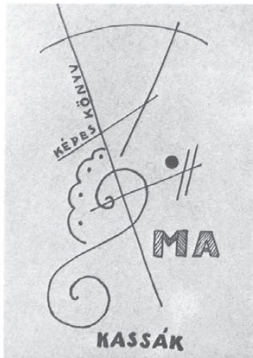
Guillaume Apollinaire: *Les Fenêtres*

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts natales
Abatis de pihis
Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message téléphonique
Traumatisme géant
Il fait couler les yeux
Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises
Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche
Tu soulèveras le rideau
Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
Araignées quand les mains tissaient la lumière
Beauté pâleur insondables violets
Nous tenterons en vain de prendre du repos
On commencera à minuit
Quand on a le temps on a la liberté
Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant
Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre
Tours
Les Tours ce sont les rues
Puits
Puits ce sont les places
Puits
Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes
Les Chabins chantent des airs à mourir
Aux Chabines marronnes
Et l'oie oua-oua trompette au nord
Où les chasseurs de rats
Raclent les pelleteries
Étincelant diamant
Vancouver
Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière

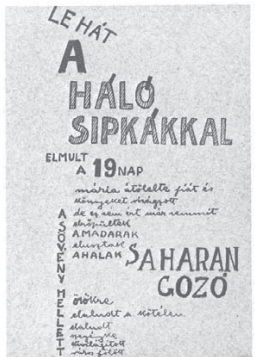
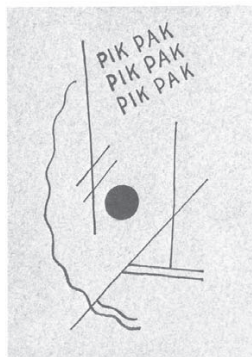
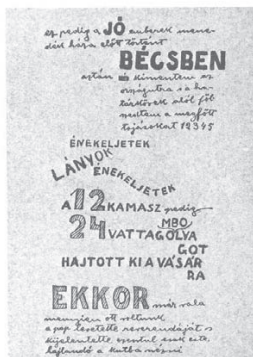
Guillaume Apollinaire: *Az ablakok*

A pirostól a zöldig az egész sárga elhal
Mikor az arapapagájok énekelnek a hazai erdőkben
A pihí-madarak halomba ölve
Verset kell írni az egyszárnyú madárról
Majd feladjuk telefonüzenetben
Óriási fájó trauma
Melytől a szem kicsordul
No itt egy szép lány a fiatal torinói nők közt
Szegény fiatalember a fehér nyakkendőjébe fújta orrát
Főlemeled majd a függőnyt
S most íme kinyílik az ablak
Pókok mikor kezek szőtték a fényt
Szépség halványosság kifürkészhetetlen ibolyaszínek
Hiába igyekszünk majd lepihenni
Éjfélkor rákezdene
Akinek ideje van módja is van
Matrózok Menyhal sokszorozott Napok s a medvebőr az alkonyatban
Egy pár ócska sárga cipő az ablak előtt
Tornyok
A tornyok az utcák
Kutak
Kutak és terek
Kutak
Fák azok amelyek a csavargó mulatt lányoknak oltalmat adnak
A mesztic-kosok fájdalmas dalokat énekeltek
A barna mesztic-barikáknak
S a lúd oá-oá trombita északon
Ahol a mosómedvevadászok
Lehúsolják a prémekeket
Tündöklő gyémánt
Vancouver
Ahol a behavazott vonat éjszakai tüzekkel lobogva fut a tél előtt
Ó Párizs
A pirostól a zöldig az egész sárga elhal
Párizs Vancouver Hyères Maintenon New York és az Antillák
Az ablak kinyílik mint egy narancs
Szép gyümölcse a fénynek

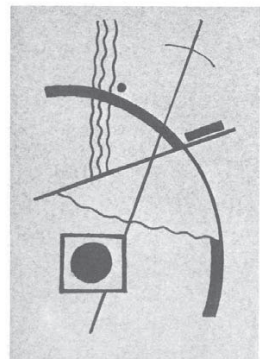
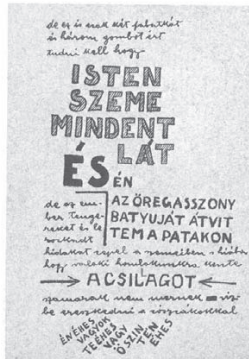
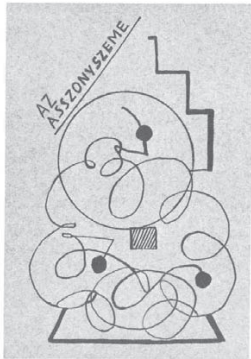
(Vas István fordítása)



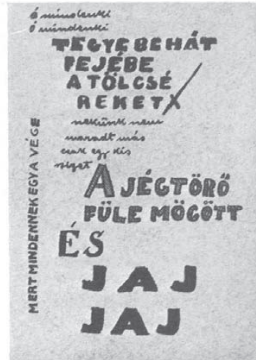
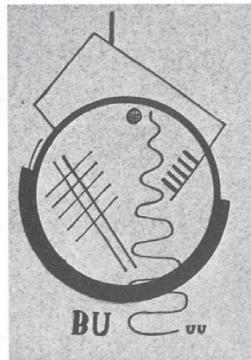
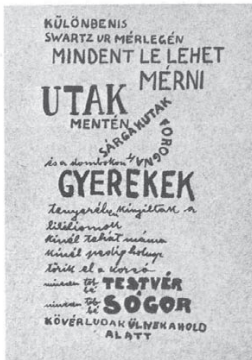
2. kép Kassák Lajos: *Ma-képek*könyv, 1922, papír, tus, 25 x 17 cm



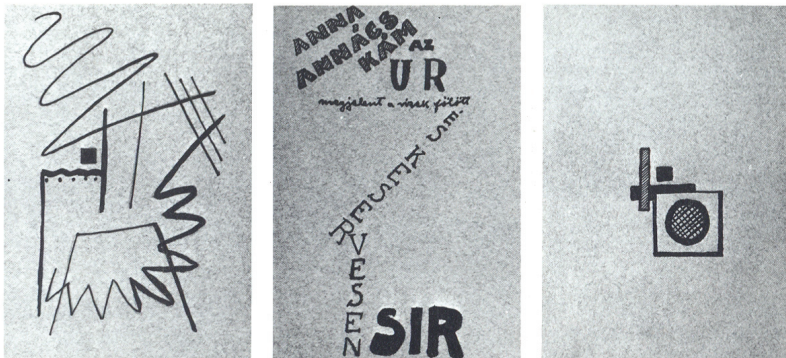
3. kép Kassák Lajos: *Ma-képek*könyv, 1922, papír, tus, 25 x 17 cm



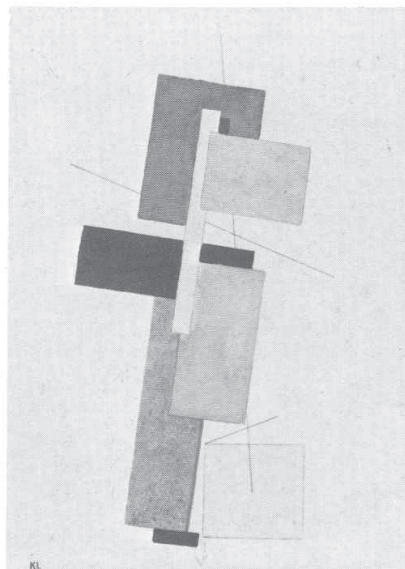
4. kép Kassák Lajos: *Ma-képeskönyv*, 1922, papír, tus, 25 x 17 cm



5. kép Kassák Lajos: *Ma-képeskönyv*, 1922, papír, tus, 25 x 17 cm



6. kép Kassák Lajos: *Ma-képeskönyv*, 1922, papír, tus, 25 x 17 cm



7. kép Kassák Lajos: *Konstrukció*, 1922 (?), papír, akvarell, 27 x 30 cm

II.

Régiek és újak: viták a korai technomédiumok körül

II. 1. Az írás és a médiumok „anyagtalan anyagisága”

Fotográfia és grafémaszerűség Moholy-Nagy Lászlónál

„Az avantgárd és a mérnökök hasonlóan gondolkodnak.”
(Friedrich Kittler: *Grammophon, film, typewriter*)

A fejezetcímbe jelzett összefüggés azokból a cikkekből származik, amelyekben Moholy-Nagy László a fotogrammal foglalkozott, és amelyek a modern művészet e technikai „találmányát” a grafémaszerűség és az anyagtalanság fogalmain keresztül közelítették meg. A szerző – egyben a „feltalálók” egyike – a fotogramot „fényírás-ként” (*Schreiben mit Licht*) határozta meg, amellyel a fényérzékeny rétegre „jegyezni”¹³⁵ (*notieren*) lehet. A fotogram eszerint nem más, mint a fény lejegyzése, beírása a fénykép „szinte anyagtalan anyagiságába”¹³⁶. Az anyagtalanság e fogalmának a korabeli diszkurzust tekintve legalább két fontos kontextusa van. Ez a fogalom állt annak a vitának a középpontjában, amely 1927-ben a fotográfia kapcsán bontakozott ki Moholy-Nagy és Kállai Ernő között, és amely a festészetre jellemző érzéki, anyagi képfelület eltűnésének következményei körül forgott. E vitát közvetlenül megelőzően El Liszickij cikkei használták az „anyagtalan anyagiság” (*amaterielle Materialität*) fogalmát, ennél tágabb összefüggésben. A már ekkor „dematerializációnak” nevezett jelenséget ő – ahogy a I. 2. fejezetben már láttuk – a hírközlési technikák változásán keresztül mutatta be, és a médiatechnikák „anyagtalanodásának” olyan példáit említette, mint a levelet (papír) felváltó távbeszélő (vezeték), illetve a távbeszélőt felváltó rádió (vezeték nélkül terjedő hang). Az „anyagtalan anyagiság” festői elvét éppúgy e médiatörténeti folyamatból vezette

¹³⁵ MOHOLY-NAGY László, *A fotográfia – fényalakítás* = PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest, 1982, 306.

¹³⁶ MOHOLY-NAGY László, *A fotogram és határterületei* = PASSUTH, I. m., 302.

le,¹³⁷ mint a tipográfiáról alkotott elképzeléseit, amelyek az ólomnyomást felváltó fényszedés – ekkor még jórészt jövőbeli – lehetőségéhez kapcsolódtak. Hasonló logikát követett Moholy-Nagy is, amikor az 1927-es vitában a fotó kapcsán a „durva szemcsés pigmentet” felváltó „fényfaktúráról” beszélt.¹³⁸ Ebben a fejezetben a grafémaszerűség és a dematerializáció néhány összefüggését vizsgálom Moholy-Nagy korai munkáiban. Eközben a dematerializáció fogalmának abból a tágabb értelmű használatából indulok ki, amely El Lissitzkij cikkeiben bukkant fel, s amely az anyagtalanság kérdését az írás technikáira is kiterjesztette.

Szeretnék azonban néhány megfontolást előre bocsátani:

1) Ha „a nehézség a nyelvben van” (Heidegger szerint), a technikai találmányoknak és képzőművészeti alkotásoknak pedig annyiban mindenképpen közük van e nehézséget rejtő nyelvhez, hogy nevet vagy címet viselnek, nem lehet egyszerű véletlen, hogy a három, elsőbbségért versengő művész-feltaláló – Christian Schad, Man Ray és Moholy-Nagy László –, nem volt egyformán sikeres a találmány elnevezése terén. Noha a fényképezőgép nélküli fotográfiát ténylegesen egyikük sem találta fel, hiszen az eljárás egydíós a fényképezéssel, sőt régebbi annál,¹³⁹ az eljárást alkalmazó művészi technika elnevezésére adott javaslataik pont annak mértékében bizonyultak sikeresnek, amennyiben az eredetiség e hiányát vagy képtelenségét felismerték. Míg Christian Schad mit sem sejtett arról, hogy a „schadográf” elnevezésből később a *shadow* szót olvassák majd ki,¹⁴⁰ Man Ray tudatosan választotta a „rayogram” elnevezést, amellyel a *ray of light* kifejezésre is utalt, nemcsak saját – egyébként felvett – nevére, amely a maga részéről persze szintén csak a médiumra utal (vagy egy másik feltaláló-párosra, a Lumière-testvérekre).

¹³⁷ El LISSITZKY, K. und *Pangeometrie* = *Europa-Almanach*, szerk. Carl EINSTEIN – Paul WESTHEIM, Kiepenhauer, Potsdam, 1925, 111.

¹³⁸ MOHOLY-NAGY László, *Hozzászólás Kállai Ernő: Festészet és fényképezés című cikkéről szóló vitához* = PASSUTH, I. m., 244.

¹³⁹ VÖ. BEKE László, *Moholy-Nagy László munkássága*, Corvina, Budapest, 1980, 8.

¹⁴⁰ VÖ. Sibyl MOHOLY-NAGY, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Florian Kupferberg, Mainz – Berlin, 1972, 36.

Moholy-Nagy végül a „fotogram” szóban találta meg a hatástörténetileg visszaigazolódóan tökéletes megoldást, amely oly módon nevezi meg a médium anyagát, hogy a feltaláló – vagy általánosabban: a szubjektum – nevét teljesen kitörli belőle. A feltaláló vagy „újrafeltaláló”¹⁴¹ pedig ebben az esetben még az elnevezés szerzői jogára sem tarthat igényt, hiszen a kifejezés a fotót alkalmazó természettudományok szókincséből származik, az előző század végétől.¹⁴²

3) Mivel a fotogramnak – mint minden lenyomatnak – legfontosabb alapelve, hogy készítője nem lát bele a formaképződés folyamatába, s így nem képes maradéktalanul befolyásolni azt, a művészek nem csupán az apparátus, de az egyedi fényhatások, azaz az esztétika terén is átengedték a kezdeményezést a véletlennek és a technikának. Minden lenyomat, a fénylenyomat is, *tyché* és *techné* találkozása, még akkor is, ha a fotogram bizonyos körülmények között lehetőséget kínál arra, hogy a lenyomatkészítő figyelemmel kövesse „a kép keletkezésfolyamatát”¹⁴³. A kép lényege szerint azonban mégis a technikai rendszer „belsejében” születik meg, olyan folyamatok eredményeként, amelyeket a lenyomatkészítő csupán részlegesen képes észlelni és ellenőrizni. Georges Didi-Huberman ilyen értelemben mondja a lenyomat ősi eljárásáról, minden képalkotó technika ősképéről, hogy a „technikai tudattalant” hozza működésbe.¹⁴⁴ Innen nézve a fotogram vagy fénylenyomat az a „technikai diszpozitív”¹⁴⁵, amelyen keresztül a fotográfia „technikai tudattalanja”, szubjekumon túli – vagy inneni – működése megmutatkozik.

¹⁴¹ Így nevezte magát Moholy-Nagy az 1944-ben Chicagóban írt *Abstract of an Artist*ban, vö. MOHOLY-NAGY László, *Egy művész összegzése* = PASSUTH, I. m., 343.

¹⁴² Vö. Andreas HAUS, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer/Mosel, München, 1978, 18. Az elnevezés kérdéséhez lásd még: Louis KAPLAN, *Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Duke UP, Durham & London, 1995, 46 skk.

¹⁴³ MOHOLY-NAGY László, *A kamera nélküli felvétel: a fotogram = Moholy-Nagy László: fotogramok*, szerk. TIMÁR Katalin, Ernst Múzeum, Budapest, 1996, 19.

¹⁴⁴ Vö. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ähnlichkeit und Berührung. Archeologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Dumont, Köln, 1999, 19. Huberman az „optikai tudattalan” Walter Benjamin-féle fogalmára támaszkodik, vö. BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József, http://aura.e3.hu/walter_benjamin.html

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, I. m., 204. (55. jegyzet).

4) Moholy-Nagy, aki állítólag vakon hitt a technoid utópiákban, a legősibb technikát ötvözte a(z akkor) legmodernebb, mert leganyagtalanabb képi eljárással, a fotográfiával. A fotogramok – a lenyomat és a fotográfia e „médiaötvözetei” – ráadásul az összes olyan tárgyat felvonultatják, amelyek ősidők óta kísérik a lenyomatot. Moholy-Nagy összes alább tárgyalandó fotó- vagy fotogram-sorozata a lenyomatok archaikus példáiból¹⁴⁶ táplálkozik: mindegyik a test „extremitásairól”, a kézről, a lábról és a fejről készített lenyomat. Ha a lenyomat olyan eljárás, amely cáfolja azt a felfogást, hogy „a technika mindig a jövőbe mutat”¹⁴⁷, a fotogram – amelyet fel sem kellett találni, csupán elő kellett hívni a médiatörténet archívumából vagy „technikai tudattalanjából” – a lenyomatok „anakronisztikus” idejét vezeti be (vagy vissza) a fényképezésbe – abba a technikai találmányba, amelyet Huberman éppen azért nem tárgyal, mert túlságosan is „összhangban áll a történelem menetével”¹⁴⁸.

Mindegyik említett tényező ellentmond annak a racionalista és fejlődéselvű modernség-eszménynek, amellyel Moholy-Nagy nevét össze szokás kapcsolni. Ebben a fejezetben amellet érvelek, hogy Moholy-Nagy elméleti írásai és képi gyakorlata médiumszemléleti érvényét tekintve helyenként túlmutat azon, hogy egyszerűen a technoid utópiák naiv képviselését lássuk benne.¹⁴⁹

Georges Didi-Huberman könyvének egy további, egyelőre utolsóként említendő megállapítása már át is vezet a fotogramok körül kibontakozó korabeli vitára. Moholy-Nagy fénylenyomatai ugyanúgy „tapintó látást” hívnak elő, mint minden lenyomat, azaz olyan „paradox tekintetet”, amely a dolgok „taktilis megalkotottságát fürkészi”¹⁵⁰. Moholy-Nagy fénylenyomatai a legmodernebb és

¹⁴⁶ *Uo.*, 16.

¹⁴⁷ *Uo.*, 15.

¹⁴⁸ *Uo.*, 78.

¹⁴⁹ Moholy-Nagy és Kállai Ernő vitájának ilyen értékeléséhez lásd: FORGÁCS Éva, *Egy utópia lebomlása és lebontása. Kállai Ernő és Moholy-Nagy László konfliktusa = Uő., Az ellopott pillanat, Jelenkor, Pécs, 1994.*

¹⁵⁰ *Uo.*, 67.

leganyagtalan képi médiumban hívják elő azt a tapintó látást, amelyet az optikai érzékelés elsőbbségén alapuló modern (értsd: újkori) művészetfelfogás „tapintási főbiája” – Didi-Huberman szerint – elnyomni igyekezett.¹⁵¹ Ez pedig – tehát hogy a fotogramok „tapintó látást” hívnak elő – egybeesett azokkal a festői törekvésekkel, amelyek épp a képfelület anyagi (fakturális) minőségében keresték a festészetnek a fotográfiával szembeállítható képi lehetőségeit.¹⁵² Moholy-Nagy fotogramjai tehát a (korabeli) festészet egyik öndefiníciós bázisát bizonytalanították el – többek között ez képezte a Kállai Ernő és Moholy-Nagy közötti vita tárgyát.

„Anyagérzés” vs „fényfaktúra”

Kállai Ernő cikke festészet és fényképezés viszonyát vizsgálta, és legfontosabb újdonsága az volt, hogy a kettő különbségét „a festői eszközök és a fényérzékeny lapok [...] anyagbeli különbségében”¹⁵³ kereste. Ez a cikk egyszerűen „ecsetfaktúrával készült képként” határozta meg a festményt, és olyan képi hermeneutikát dolgozott ki, amely „a kép és a kép anyaga közötti optikailag érzékelhető feszültségre” alapozta a festői mű befogadását. A kép szemlélése a kép és a kép anyaga közötti feszültségben bontakozik ki, melynek során a kép hol „*elválik* anyagi hordozójától”, hol „*belerendeződik*” az anyagi hordozó síkjába. Az ecsetfaktúra optikailag közvetített tapintási értékei révén a képfelület „érzékelési központként”, „minden képi tartalom optikai hatófelületeként”, „áthatolhatatlan, valóságos erőterként” kezd el működni. Minél telítettebb a faktúra, azaz minél gazdagabb tapintási értékekben, annál nagyobb „optikai ellenállóerőre” tesz szert, és annál inkább képes megakadályozni,

¹⁵¹ Uo., 56sk.

¹⁵² Lásd erről még az I. 2. fejezetet.

¹⁵³ KÁLLAI ERNŐ, *Festészet és fényképezés*, ford. KERÉKGYÁRTÓ Béla = *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, szerk. FORGÁCS Éva, Corvina, Budapest, 1981, 123. Kállai cikkének fotó- és elmélettörténeti helyéről lásd: Wolfgang KEMP, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Schirmer/Mosel, München, 1978, 95sk.

hogy a festmény feloldódjon a látvány puszta ábrázolásában. Kállai előnyben részesíti a gazdagabb, eldolgozatlanabb, anyagiságában teltebb faktúrát, amely erőteljesebben magán viseli alkotója „kézjegyét”, de a festői mű befogadásának elmélete szempontjából a „kiegyenlített” és „fellazult”, „sima” és „kusza”, „tárgyilagos” és „énközpontú” faktúrák szerepe ugyanaz: „anyagi kapcsolatok” olyan „szerkezetévelé állnak össze”, amelynek révén a festői képfelületek többek „egy látszatvilág puszta közvetítőinél.”

Kállai azért kérdőjelezte meg a faktúrahatások fotografikus alkalmazását, mert az anyagtalan képfelületet alkalmatlannak tartotta a kép és a képfelület közötti „szerkezeti” összefüggés megteremtésére. A fotografikus kép anyagtalanságának legfontosabb következménye számára az volt, hogy „az anyaghoz kötött érzékelési szubsztrátum szegényessé” válik, ami az érzéki (optikai és tapintásos) élmények elszegényedésével fenyeget. A fotográfia anyagtalansága miatt megszűnik a kép és a képfelület közötti optikai-tapintásos kapcsolat, vagyis, az érzékek felől fogalmazva: megszakad a kép és a képfelület közötti anyagi folytonosság, amely a festményeken látás és tapintás összekapcsolódását biztosította. A fotografikus kép felülete „optikailag semleges”, és azt a zavaró hatást kelti, mintha a kép „meghatározatlan mélységbe, a képfelület *mögé* nyúlna”, összezavarva ezzel az optikai-tapintásos folytonossághoz szokott érzékeket. „A [...] tapintható anyagi réteg hiánya nem ad támpontot a szemnek arra, hogy a tér illúzióját szilárd képi síkba rendezhesse.”¹⁵⁴

Kállai cikkének elsődleges címzettje Moholy-Nagy László volt, aki fotóin és fotogramjain 1922 óta kísérletezett fakturális felületekkel. Később pedig, 1929-ben, *Az anyagtól az építészetig* című könyvében egyenesen a tapintásérzék *fejlesztésének* az eszközöként kezelte a fotográfiát, és a könyv „tapintási gyakorlatai” között számos

¹⁵⁴ KÁLLAI Ernő, *Bildhafte Fotografie* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., szerk. Monika WUCHER, Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2003, 69.

fotót is szerepeltetett. Azokat a képi megoldásokat, amelyeket Kállai cikke bírált, nem utolsó sorban épp Moholy-Nagy vezette be a fotográfiába, amikor – Kállai fogalmaival élve – „a természetes látószög” elmozdítása révén igyekezett „szerkezeti összefüggést”¹⁵⁵ teremteni a kép és a képsík között. A tengerparti homokról készült fotóin (8-9. kép) vagy *Az anyagtól az építészetig* lekaszált rozsföldet (10. kép) vagy fodrozódó vízfelületet (11. kép) mutató illusztrációin a látószög merőleges irányú elmozdítása révén a lefényképezett jelenségek felszíne maga jelenik meg tapintási értékekkel rendelkező felületként. Ez a megoldás érvényesül többek között a Rügen szigetén, a sellini tengerparton – szintén 1929-ben – készített fotósorozaton, amelyen a lefényképezett felszín lenyomatai, azaz a homokban kirajzolódó nyomok mintegy megkettőzik a fénykép indexikus (tehát lenyomatszerű) működését (8. kép). De nem egyszerűen arról van szó, hogy a kép e *mise-en-abyme*-szerű szerkezetben valós, érzelmi anyagisággal helyettesítene a fotografikus úton készülő anyagtalan lenyomatot, ezt az „érzékelési szubsztrátumban” szegényes médiumot. A lefényképezett felszín sokkal inkább olyan anyagszerűséget képvisel, amely maga is sajátosan *ingadozik* anyagiság és anyagtalanság között. Hiszen ez a felszín a maga anyagiságában valóságos ugyan, de faktúrahatása, tapintási értékei kizárólag optikai úton állnak elő, azaz az általuk előhívott tapintásérzet csakis *mediális* lehet. Ez az ingadozás anyagiság és anyagtalanság, vagy más szinten: képi referencia és mediális effektus között azért nyugtalanító, mert egyfajta törést vagy diszkontinuitást iktat a látás és a tapintás közé. Amikor tehát Kállai mindenféle anyagiságot elvitat a fotográfiától, az inkább annak a zavaróbb ténynek az elhárítása, hogy a fotografikus kép – Moholy-Nagy fogalmával: a fény/faktúra, ez az „anyagtalan anyagiság” – valóban képes megszólítani a tapintásérzetet. Anélkül azonban, hogy ténylegesen, azaz nem mediálisan is összekapcsolná azzal, amit optikailag érzékelünk.

¹⁵⁵ KÁLLAI, I. m., 126.

A tapintási értékek annyiban persze Kállai elgondolásában is *áthelyeződve* jelennek meg, hogy a képi feszültségek *optikailag* érzékelhetők (amennyiben a kép „a kép anyaga és a kép között” „optikailag érzékelhető feszültégben” bontakozik ki), azaz, amennyiben jelentések, nem „megfoghatók”. Mégis, Kállai a jelenségek érzéki közvetlenségét tüntette ki tapasztalatuk közvetítettségével szemben, és „az ábrázolási eszközök nemegyszer nyers kézzelfoghatósága és a megtestesített szellemi szándék közötti” feszültség vonzotta. Anyagi és anyagtalan (és más szinten: telítettebb és telítetlenebb) faktúra értékjellegű szembeállítását nála az is magyarázza, hogy a faktúra nála egyszerre jelenik meg (anyagiságában „áthatolhatatlan”) „*érzékelési központként*” és „*érzéki megtestesülésként*”. Azaz Kállai elgondolásában keveredik a művészeteknek az érzékelés *alakítójaként* és érzéki *látszasként* történő értelmezése; az érzéki tapasztalás elsőbbségét (szemben a mediálisan közvetítettel) nála a műalkotás utóbbi – lényegében hegeli szerkezetű – felfogása is megerősíti. Míg ugyanis a hegeli típusú „*érzéki látszásnak*” az érzékek elől elzárt eszmében keresendő az utaltja, a tisztán optikailag felkeltett tapintásérzetnek pusztán a fényérzékeny lapok viselkedésében. Esztétikai gondolkodásának kettősségével magyarázható tehát, hogy Kállait nem az optikai és a taktilis tapasztalás mediális összekapcsolódása, hanem látvány és tapintás festői *egysége* foglalkoztatta.

Kitérő: ember, természet, technika

A Moholy-Nagy-féle tapintási gyakorlatok, pedagógiai elképzelések és fényképészeti gyakorlat mögött ugyanakkor egy átfogóbb antropológiai elképzelés körvonalai is előtűnnek, amelynek szintén meg vannak a maga tanulságos implikációi és korlátai egyaránt. Moholy-Nagy „közvetett nevelő eszközként” fogta fel a művészetet, „amely

az ember érzékeit fejleszti és megvédi minden váratlan megrázkódtatást [...]”¹⁵⁶ Ez az elképzelés olyan antropológiai elképzelést feltételez, amely szerint az ember érzékszervi képességei nincsenek egyszer s mindenkorra adott (természeti) környezethez rögzítve, hanem folyamatosan változniuk kell kulturálisan megalkotott – tehát emberi eredetű, de alkotójától folytonosan függetlenedő, elidegenedő – világához igazodóan. Az ember képességei és világa közötti szakadék eszerint abból következik, hogy amit megalkot, ([vissza]hatásában) mindig több, mint az eredeti alakító-alkotó képesség. A művészet eszköz az ember képességei és (idegenné váló) világa közötti aszimmetrikus viszony „kezelésére”: nem művileg kiegyenlített szenzorikus világot nyújt, hanem arra készíti az érzékelést, hogy meghaladja saját korlátait. Moholy-Nagy írásaiban legfeljebb az szab határt az e felfogásból eredő implikációknak, hogy a környezet alakítására és a művészet érzéknevelő feladatára vonatkozó elképzelései helyenként feltételezték az érzékelés természetesnek tételezett (ami a romantika óta egyet jelent azzal, hogy: eredendő, de elveszett) „alapjainak helyreállítását”, valamint – a látás „tökéletesítésének” igényében – a képességek érzékszervileg elérhető „teljességét” is.

Pedig a faktúra fogalma körüli fejtegetések épp a „természetes” ilyen (romantikus) fogalmát zavarják össze. Moholy-Nagy cikkei különbséget tesznek textúra és faktúra között, és az előbbit „természetes epidermiszként”, azaz „bármely struktúra természetes úton megképződő zárófelületeként”, az utóbbit „mesterséges epidermiszként”, „a kívülről megváltoztatott anyag felületeként” határozzák meg. Andreas Haus ugyanakkor helyesen mutat rá arra, hogy Moholy-Nagy nem volt következetes a fogalmak használata terén, sőt, a faktúráról adott definíciója azt a lehetőséget is tartalmazta, hogy a külső behatás elemi vagy természetes eredetű is lehet. Ez azonban messze nem azt jelenti, hogy Moholy-Nagy természeti folyamatként

¹⁵⁶ MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, é. n., 15.

mutatta volna be az emberi tevékenységet,¹⁵⁷ különösen, hogy Haus szerint is egyedül a fotográfia az, amely képes arra, hogy a legkülönbözőbb eredetű, természetes és mesterséges felületelváltozásokat „egyazon megjelenési formává”¹⁵⁸ változtassa – azaz, máshogy mondva: eltörölje a különbséget természet és technika között. Ha tehát Moholy-Nagy nem alkalmazta következetesen textúra és faktúra fogalmát, az leginkább azért van, mert a „fényfaktúra”, amelyet Moholy-Nagy „minden faktúrajelenség legáltalánosabb ekvivalensének”¹⁵⁹ tekintett, elváltoztatja (dematerializálja) „a dolgok anyagi megjelenismódját”, azaz minden szerves epidermiszt művivé, minden textúrát faktúrává, minden természetet technikává alakít át.

Tapintásérzék és fotográfia összekapcsolása szintén más logikát követ, mint az emberi szem „tökéletesítésének” Moholy-Nagy szövegeit lépten-nyomon átszövő gondolata, hiszen nem a megismerhető világ – és párhuzamosan: az érzékszervi képességek – eredendő teljességéből, hanem az érzékelhető világ mediális alakítottságából indul ki.

Látás és tapintás

Moholy-Nagy kezeket ábrázoló fotogram-sorozata szintén látás és tapintás elválasztottságáról szól. Miközben a festmény – amíg „ecsetfaktúrával” készül, és nem telefonon rendelik meg, mint Moholy-Nagy a híres „telefonképeket” –, a szem irányítása alá rendeli a kezet, a lenyomatkészítő nemcsak vakon dolgozik, de – Moholy-Nagy sorozatában – a keze is csak mint lenyomtatott tárgy vesz részt a kép keletkezésének folyamatában. Ezek a kezek ugyanakkor nemcsak a szem irányításáról

¹⁵⁷ Vö. Andreas HAUS, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer/Mosel, München, 1978, 40.

¹⁵⁸ Uo.

¹⁵⁹ Uo.

vannak leválasztva. Miközben „tapintanak”, azaz miközben a képen – erős taktilis hatást keltve – láthatóvá válik érintkezésük a papírral, azzal a felülettel, amelyre a lenyomat készül, saját maguk – a fotogram törvényszerűségeinek engedve – eltorzulnak, elvesztik térbeli, „tapintható” formájukat.¹⁶⁰ Gilles Deleuze fogalmaival így lehet leírni ezt a folyamatot: az ujjak elvesztik *digitális* funkciójukat, a képfelület legvilágosabb, a papírral legerősebben érintkező részein eltűnnek a képen megjelenő *manuális* minőségek, a néző *haptikus* érzékelése pedig összezavarodik.¹⁶¹ Különösen jól látni ezt a sorozat egy 1925-28 között készült képén, azon, amelyen középen, a képen keresztbe fektetve egy felirat szerepel Moholy-Nagy nevével (12. kép). Ez a fotó egyszerre *felidézi* és *megvonja* a taktilis hatást vagy effektust. Mindez közvetlenül a fotografikus kép „anyagtalanságával” vagy – Kállai kifejezésével – „lebegő immaterialitásával” van összefüggésben: Moholy-Nagy többszörös, késleltetett megvilágítással egészítette ki a látszólag egyszerű eljárást,¹⁶² és ezzel ezeken a fotókon is megteremtette „a fényátmenetek anyagtalan »tisztaságát«, amely „a lebegő térbeliség” érzetét kelti.¹⁶³ Ebben a sejtelmesen lebegő térben a kezek elvesztik körvonalait, sajátosan testetlenné válnak, sőt egyes képeken megkettőződött másuk is megjelenik. Nem véletlen, hogy fotóinak egy 1930-ban publikált gyűjteményében Moholy-Nagy a *Szellemformák kéz ráfektetésével a fényérzékeny papírra* (*Geisternde Formen durch Handauflegen auf lichtempfindliches Papier*) címet adta a kezeiről készített sorozat két darabjának.¹⁶⁴ Az olyan médiateoretikusok, mint Jacques Derrida vagy Friedrich Kittler, csak visszaigazolnák Moholy-Nagy értelmezését. Magyarozatképpen most Derridát idézem: amitől a fotográfia

¹⁶⁰ Ez a fotogramok aperspektivikus teréből következik, vö. MAURER Dóra, *Fényelvtan*, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi, Budapest, 2001, 8.

¹⁶¹ Lásd Deleuze Riegler visszanyúló fogalmainak ismertetését az I. 1. fejezetben.

¹⁶² Lásd Moholy-Nagy technikai leírását: ez a kép „a fotogram primitív formája, amelyet azonban nem a kezek egyszerű ráfektetésével és egyszerű megvilágítással készítettem, hanem különbözőképpen elhelyezett fényforrásokat használtam különböző fázisokban. Figyelemreméltó a legvilágosabb fehérértékek eloszlása” – azaz a kép felületének azok a részei, ahol az ujjak vége és a tenyér a papírhoz ért. Idézi: HAUS, I. m., 101.

¹⁶³ *Uo.*, 20.

¹⁶⁴ Vö. László MOHOLY-NAGY, *60 Fotos*, összeáll. Franz ROH, Klinkhardt & Biermann, Berlin, 1930.

„leginkább megfoszt bennünket [...], az a taktilis érzékenység. Ez a frusztráció erőszakosan megidézi az érintés vágyát, a taktilis effektust vagy affektust, megidézi, hogy mint valami szellem, visszatérjen arra a helyre, amelyet hiánya kísért.”¹⁶⁵ Ebben a tekintetben a kép modern technológiai érintkeznek a lenyomat ősi eljárásával, amelynek indexikus működése – ismét Georges Didi-Huberman szerint – a jelenlét *fantomszerű* formáit hívja elő.^{166,167} Vajon nem épp ennek az érintkezésnek – az indexikus kép ősi és modern formái közötti érintkezésnek vagy találkozásnak – a helye a fotogram?

Tipográfia: akusztika vs optika

A fotogramokról, Derrida szellemeiről és a palimpszesztként e magyarázatba íródó *Világoskamráról* azonban rögtön át is térek a tipográfia gyakorlatiasabb kérdéseire, ezen belül is Moholy-Nagy tipográfiai elképzeléseire. Ez utóbbiak abba a tágabb, Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme* című könyvéből is ismert médiatörténeti folyamatba illeszkednek, amelynek révén a nyomtatott betűk mindinkább alárendelődnek a látás fiziológiai törvényszerűségeinek, és mindinkább elválnak a kézírásból származó mintáktól, azaz mindinkább kitörlik a betűkből a kéz, a természet vagy a szubjektum nyomát. Ez a változás a fraktúra és az antikva betűk között ment végbe: „Az organikus összeolvadások helyébe olyan ökonómia lép, amely [...] a jeleket és a jelkülönbségeket technikailag optimálja.”¹⁶⁸ Míg a fraktúrák a kézírás mintáiból, az antikvák a legegyszerűbb és leggazdaságosabb különbségből, azaz egy kételemű (bináris) oppozícióból, egyenes és félkörív különbségéből épülnek

¹⁶⁵ Jacques DERRIDA – Bernard STIEGLER, *Echographies of Television*, Polity, Cambridge, 2002, 115.

¹⁶⁶ Vö. DIDI-HUBERMAN, *I. m.*, 70sk.

¹⁶⁷ Természet és technika, élő és élettelen, jelenlét és távollét ilyen felcserélődése valójában a kísérletes alakzata is egyben, erről a fotográfia és a költészet kapcsán bővebben lásd a III. 2. fejezetet.

¹⁶⁸ Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*, Fink, München, 2003⁴, 309.

fel. A modern tipográfiának az a vonulata, amelynek Moholy-Nagy és El Liszickij is a képviselői közé tartozott (többek között Kurt Schwitters és Jan Tschichold mellett), a talpatlan antikvákat (a groteszket) preferálta, és ezzel tovább haladt a technikai optimalizálás útján. Különbségek azonban nemcsak fraktúrák és antikvák vagy talpas antikvák és groteszkek között vannak, hanem festői és mérnöki tipográfiaelméletek között is. Miközben El Liszickij tipográfiaelmélete – ahogy korábban, a 2. fejezetben már láttuk – festői elemekre bontotta a betűket, „vízszintes”, „függőleges” és „ferde” vonalakra, valamint „körívekre”, azaz olyan „alapvető irányokra”, amelyek egy következő szinten, a nyomtatott lapon a sorok elrendezését is meghatározták (semmivel sem másként, mint El Liszickij konstruktivista festményein), Moholy-Nagy pusztán négyzetekről és körökről beszélt, tehát egy bináris rendszerről, és kevésbé festői, de annál technikaibb úton haladt, amikor a „tipográfiai közlést” kivonta minden „feltételezett [akár festői – K.Z.] esztétika” fennhatósága alól, és egyszerűen „pszichofizikailag [...] meghatározott formának” tekintette. A tipográfia – írja – az „optikai összefüggések hatékonyságán” alapszik, és „optikai szervünk, a szem pszichofizikai hatásösszefüggésével kell számolnia”¹⁶⁹.

A kezeket ábrázoló sorozat egy már említett képe (**12.** kép) egyszerre mutatja fel mindkét témát, a tapintását és a tipográfiáét. A képen szereplő felirat ugyanakkor felidézi az 1925-ben készített „tipofotót” is (azaz *A nagyváros dinamikája* című filmvázlatból), amely „eltűnő, majd kigyulladó fényírásként”¹⁷⁰ illesztette Moholy-Nagy nevét az utcai lámpák, a fényreklámok és a tűzijátékok közé (**13.** kép). A fotogram és a tipofotó az aláírás kérdését is felveti, amelyre még visszatérek, most csupán két dolgot emelek ki. A két munka eltérő tipográfiát használ, abban azonban megegyeznek, hogy a betűket még ott is megszakítják, ahol rendesen az antikva

¹⁶⁹ MOHOLY-NAGY László, *A korszerű tipográfia* = PASSUTH, I. m., 294.

¹⁷⁰ MOHOLY-NAGY László, *Festészet, fényképészet, film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978, 125.

nagybetűk, a nyomtatás előbb említett médiaforradalmának győztes főszereplői is követik a kézírás folytonosságát.¹⁷¹ A fotogramon szereplő név egyszerre *lyuk* (a képen) és felirat vagy *matrica* (a képfelületen), úgy, hogy a tekintetnek oszcillálnia kell a kettő között (mégpedig épp annak a „meghatározatlan” térbeliségnek a következményeképpen, amely Kállai Ernőt olyannyira zavarta ezeken a képeken). Ez pedig azt is jelenti, hogy a kép és a képfelület közötti „szerkezeti összefüggés” nem anyagi folytonosságra, hanem megszakításra, lyukra, hiányra alapozódik. Az optikai-tapintásos folytonosság helyébe a grafikus nyom vagy beíródás kerül.

A Moholy-Nagy és El Liszickij cikkeiben kidolgozott tipográfiai elképzelések azonban nemcsak a látás és a tapintás, de a látás és a hallás összefüggését is érintették, amikor az „akusztika helyett optika” elvét megfogalmazták. El Liszickij értelmezésében a tipográfia közvetlenül a dematerializáció következményeképpen kerül optikai kódok irányítása alá.¹⁷² Az „akusztika helyett optika” elve egy médiatechnikai újtásból indul ki, és a médiatechnikai változások logikáját követve a fiziológiai optika szabályait helyezi a fonetikai reprezentáció helyébe.

Moholy-Nagy 1919-20-ban festett *Sárga korong* című képe (14. kép), amelyet „tipográfiai festményként” is szoktak emlegetni (*Typographical painting spelling out Moholy*), egyszerre sűríti magában a látás, a tapintás és a hallás kérdését. Moholy-Nagy ekkoriban hagyott fel „a korábbi festészetben oly magasra értékelt »egyéni ecsetkezeléssel«”¹⁷³, mégpedig azért, mert a „természet” faktúraértékekre történő „lefordításának eredeti szükséglete megszűnt azzal, hogy az absztrakt festők megtalálták a képcsínálás közvetlenebb és elemibb módját”.¹⁷⁴ Ahelyett, hogy hatását faktúraértékekből merítené, és a maga tapintásos anyagságára utalna vissza, a „tipográfiai festményen” a festői képfelület olyan absztrakt konstrukciót hordoz,

¹⁷¹ A tipofotó 1921/22-ben készített és 1923-ban a Mában megjelent első változatában ugyanitt még fraktúrák szerepelnek.

¹⁷² Lásd az I. 2. fejezetet.

¹⁷³ MOHOLY-NAGY László, *Egy művész összegzése* = PASSUTH, I. m., 345.

¹⁷⁴ *Uo.*

amelyből *A korszerű tipográfia* egyenesekre és körívekre épülő betűit lehet kiolvasni. Ezek a betűk összeolvasva ugyan a „MOHOLY” nevet adják ki, de az összeolvasás műveletét olyannyira megnehezítik, hogy „ellenállnak annak, hogy kiejtsük őket”¹⁷⁵, tehát folyamatosan különbséget írnak be optika és akusztika (vagy fonetika) közé: „Lehetetlen megfeleltetni egymásnak »a Moholy név betűit« és a festményt vagy maradéktalanul egymásba fordítani a vizuálisat és a verbálisat”¹⁷⁶. Miközben tehát az „egyéni ecsetkezelés” hiánya eltörlől minden egyedi kézjegyet és tapintásos értéket, az egyenes és a körív kételemű opozíciós rendszere pedig a kézírás nyomát, a név az akusztikai reprezentációból kiszakított betűkké „disszeminálódik” (ahogy a tipofotón is: „YMOHOLYMOH”). A festmény jobb alsó sarkán ugyanakkor megjelenik Moholy-Nagy sajátkezű aláírása, amely hitelesíteni hivatott a képet; mivel azonban a kézírás „sem képes elrejteni önnön grafikusságát” (tehát azt, hogy anyagi beíródáson alapul), összeomlik a különbség „az aláírás megfestése és a festmény aláírása között”¹⁷⁷, és így megkérdőjeleződik az aláírás hitelesítő ereje is.

Egy „mechanikai nyelv”

Ezért aztán nagyon is következetes, hogy a „tipográfiai festmény”, a „tipofotó”, az első fotogramok és a „telefonképek” elkészítése után Moholy-Nagy felhagy a festmények szignálásával. 1922 után Moholy-Nagy festményeit sem aláírás, sem cím nem jelöli, pusztán betűk és számok, amelyek mind kevésbé vezethetők vissza szemantizálható betűkapcsolatokra: *Em1*, *Em2*, *Em3*, *Q XXI*, *Z III*, *Z IV*, *A XX* – stb. A három „telefonképet” (*Em1*, *Em2*, *Em3*), egy zománcgyárban, ipari zománccal állították elő (címük az *Emaillé* szóra utal), és Moholy-Nagy eredetileg azért rendelte meg őket,

¹⁷⁵ Louis KAPLAN, *I. m.*, 85.

¹⁷⁶ *Uo.*, 87.

¹⁷⁷ *Uo.*, 88.

hogy tanulmányozhassa képméret és színhatás összefüggéseit – tehát tisztán optikai-fiziológiai összefüggéseket.¹⁷⁸ Ezek a festmények egyben ironikus példázatai a *képleírásnak* is: a képek, miként Moholy-Nagy írja, szavakkal ugyan „kimeríthetetlenek”, technikai együttthatók mentén azonban – éppen, mert optikai-fiziológiai törvényszerűségeknek engedelmesskednek – maradéktalanul leírhatóak, még egy porcelángyári alkalmazottal folytatott telefonbeszélgetésben is, csupán négyzetháló és szintábrázat, valamint betűk és számok szükségesek hozzá.

Nem véletlen, hogy a színek ebben a „leírásban” minden úgynevezett „természetes” kifejező értéken, azaz szimbolikus jelentésen *innen* vannak, és tisztán optikai-fiziológiai hatásértékként jelennek meg. Anélkül tehát, hogy olyan jelöltre utalnának, amely aztán közös, „természetes” alapként szolgálna a színek és a hangok vagy a színek és a szavak közötti organikus összekapcsolódások számára (ahogy tette sokszor a romantika óta). Moholy-Nagy akusztikai és „optofonetikai” kísérleteiben – bizonyíték erre már a „tipográfiai festmény” is – kezdettől fogva *nem* a látás és a hallás *szinesztétikus* összekapcsolásának igénye, hanem az optikai és az akusztikai kódok közötti *transzpozíciók* iránti érdeklődés játszotta a főszerepet. Ezek a transzpozíciók nem valamiféle transzcendentális jelöltön, szubjektumon vagy természetén, hanem minden esetben grafikus bejegyzésen alapultak. Az 1923-ban leírt gramfonkísérlet például közvetlenül a lemezbe karcolt grafikai jelek révén állította (volna) elő a hangot, és végső célja egy „barázda-írás ABC”¹⁷⁹ – vagy „mechanikai nyelv” – kialakítása lett volna. 1932-ben, a *Hangzó ABC* című elveszett filmben Moholy-Nagy „vonalszerű formákat karcolt a negatívba, amelyet egy hangprojektoron játszott le”^{180, 181}. A transzpozíció mindkét esetben diszkontinuus, azaz egyik esetben sem feltételez szubsztanciális megfelelést kép és hang között. A

¹⁷⁸ MOHOLY-NAGY László, *Egy művész összegzése* = PASSUTH, I. m., 345.

¹⁷⁹ MOHOLY-NAGY László, *Az új forma a zenében. A gramfon lehetőségei* = PASSUTH, I. m., 292.

¹⁸⁰ Sibyl MOHOLY-NAGY, I. m., 67.

¹⁸¹ Lásd erről még a II. 2. fejezetet.

„barázda-írás ABC” ugyan egyfajta *overall instrument*ként szolgált Moholy-Nagy munkáiban, de nem az egyetemes megfelelések szótáráként, hanem a grafikus nyom és a leolvasó „berendezések” közötti transzpozícióként működött. Moholy-Nagy – szemben sok kortársával – technikai megoldásokat, és nem univerzális ekvivalenciákat keresett – nem véletlen tehát, hogy a hangosfilmben az optofonetika megvalósulását látta.¹⁸² Ez a médiatechnikai újítás ugyanis azzal vetett véget minden színesztétikus törekvésnek (a költők és a festők e régi álmának), hogy a hang és a kép összehangolását nem a szubsztanciális megfelelések, hanem a jelátalakítás technikai szabványainak szintjén döntötte el. A hangosfilmmel vagy optofonetikával tehát pontot is lehet tenni a Goethe *Színtanától* a Bauhaus kevésbé mérnöki szellemű mestereiig tartó hosszadalmas hatástörténet végére.^{183,184}

Foto/gráfia

Visszatérve a fotogramok és a grafikus bejegyzés összefüggéseire: a fotogramok hasonló elven működnek, mint az akusztikai és az optofonetikai kísérletek, hiszen Moholy-Nagy az egyik esetben a fényérzékeny papírra, a másik kettőben a lemezre, illetve a negatívra „írt”, felvívógép használata nélkül. Ezt az összefüggést szemléltet(het)i az a fotó, amelyet Moholy-Nagy *Festészet, fényképészet, film* (1925) című könyvében publikált, *Gramofonlemez* címen (15. kép). Ezen a fotón egy gramofonlemez felnagyított képét látjuk, azaz egy felületet „barázdaírással”, olyan indexikus nyomokkal, amelyek – mint a sellini tengerparton készült fotókon – nemcsak tapintásos értékként, de egyben a médium „kicsinyítő tükréeként” is

¹⁸² MOHOLY-NAGY László, *Új filmkísérletek = A festéktől a fényig*, összeáll. SUGAR Erzsébet, Kriterion, Bukarest, 1979, 91.

¹⁸³ E hosszadalmas hatástörténetről lásd az I. 1. fejezetben adott rövid áttekintést.

¹⁸⁴ Az optofonetikával kapcsolatos elképzelések – Schwitters vagy Raoul Hausmann írásaiban – mindazonáltal maguk is átitatottak voltak a színesztétikus utópiákkal, amelyek a korai avantgárd film absztrakt ága körüli vitákban is megjelentek, lásd erről a II. 2. fejezetet.

működnek. Ezekben a munkákban mindig a grafikus bejegyzés az elsődleges, csak ezért van, hogy a lenyomat írásként, az írás pedig lenyomatként jelenik meg rajtuk. Erre két további példát hozok, egy 1929-ből származó prospektuscímlapot (**16. kép**) és a *Fotogram-önarckép tépett papírral* című képet (**17. kép**).

A prospektuson a Bauhaus-könyvek nyomóformája látható, a könyveket és a prospektust egyaránt Moholy-Nagy tervezte. A nyomóforma lenyomatként, mátrixként, matricaként tünteti fel magát az írást, azaz egy kész mátrixról készült lenyomatként. Az 1924-ben készített *Fotogram-önarckép tépett papírral* szintén egyfajta *mise-en-abyme*-szerkezetet alkalmaz, mint a sellini tengerparton készült fotók vagy a *Gramofonlemez*; a négyszögletes képformátum itt – elforgatva – kétszer is megismétlődik a képen, s így a „tépett papír”, a kép bal oldalán kirajzolódó kisebb és világosabb négyszög egyben a fotogram „kicsinyítő tükre” is lesz. Így a fotogram – ez a „fénnyel írás”/„Schreiben mit Licht” (Moholy-Nagy) – a felület megsértéseként, felszakításaként, lyukként vagy nyomok beégetéseként értelmeződik. Egy másik, 1925 és 1928 között készített fotogramon (**18. kép**) ugyanígy egyetlen szakadásként, feltépett felületként jelenik meg a kép. A kezeket ábrázoló sorozat egy korábban már említett képén a betűk egyszerre tűnnek fel a képsíkba illeszkedő feliratként vagy matricaként és a képen ütött lyukakként. A *Fotogram-önarckép tépett papírral* című képen a beírás nyomai ugyanígy egyszerre lyukak az arc és a „tépett papír” felületén. Ezek a munkák mind olyan írást jelenítenek meg, amely „a megtestesült alfabetizmus ellentéte. Nem engedelmeskedik semmilyen hangnak, és megtiltja, hogy a jelölőről a jelöltre ugorjunk. A természet és a kultúra közötti átmenetet nem kontinuumként teremti meg [mint a kézírás – K. Z.], hanem az események okozta sokként. A jelölő [...] beíródás a testen.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 238.

Ugyanez érvényes a tipofotóra (vagy filmvázlatra) is. A tipofotón és a Bauhaus-prospektuson egyaránt Moholy-Nagy tipografizált betűit látjuk (talpatlan antikvákat), de míg az utóbbin az írás materiális mátrixa jelenik meg, a tipofotón vagy filmvázlaton egy dematerializált, „eltűnő, majd kigyulladó fényírás”. Ez a „fényírás” ugyan nem anyagszerű úgy, ahogy a nyomóforma, a maga „anyagatlan anyagiságában” mégis beíródásként működik: a tipofotón az írás efermer, „technikailag indukált hallucinációként”¹⁸⁶ jelenik meg, amelynek felülete nem a papír, hanem a néző recehárttyója – ugyanaz, ami a tipofotó összes többi, fiziológiailag kiszámított optikai effektjének is a célpontja. A „fényírás” – beíródás a testen.¹⁸⁷

A médiumok „anyagatlan anyagiságának” kérdése tehát a festészeti és a technikai kép összefüggésében vetődött fel, és az érzékszervek szerves-folytonos, illetve mediális-diszkontinuus összekapcsolásának kérdéseként fogalmazódott meg. Moholy-Nagy fotografiai, tipográfiai, optofonetikai munkáiban pedig az írás olyan elgondolását hívta elő, amely az írást elszakítja a kézírástól és az akusztikus-fonetikai reprezentációtól, és olyan ökonomia szabályai alá rendeli, amely fiziológiai-pszichofizikai módon működik, és az írást lenyomatként, lyukként, beíródásként határozza meg. A fotográfia is épp abban az értelemben „fény-írás” tehát, ahogyan „»írásnak« mondjuk mindazt, ami általában inskripciót hozhat létre, akár betűkkel fejeződik ki, akár nem, még akkor is, ha [az,] amit szétszór a térben, távol áll az emberi hang rendjétől [...]”¹⁸⁸

¹⁸⁶ A „látványosság és csoda”, „efemeritás és epifánia” kettősségében megjelenő írásról lásd: Susanne STRÄTLING – Georg WITTE, *Zur Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität = Die Sichtbarkeit der Schrift*, szerk. UÖk., Fink, München, 2006, 16sk.

¹⁸⁷ Az évtized végén, amikor az optikai médiatechnológiák egyre inkább hátrahagyják nyomaikat a költészetben is, Kassák 66. számozott verse (1926) egy epifániaszerűen megjelenő írás „üzenetét” és az „égi jelek” emlékezetbe íródott vagy égetett, mégis efemer nyomait rögzíti: „Egy kéz jeleket ír a falra a tárgyaltalan nyugtalanság üzeneteit / hol vagyok én hogy nem látlak téged csillagvándorlás / emlékezetemben világítanak lépteid”. Az emlékezetbe íródó, világító jelek és az optikai médiatechnológiák összefüggését Kassák egyik cikkéből lehet kibontani, amely 1927-ben így ír: Walter Ruttmann *Berlin – egy nagyváros szinfóniája* című filmjéről: „Az este lámpaszemei, a fényreklámok, a betűtranszparenszek mint égi jelek ragyognak ki a sötétből”. KASSÁK Lajos, *Az abszolút film* = UÖ., *Éljünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978, 131. Erről részletesebben lásd a III. 1. fejezetet.

¹⁸⁸ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Szombathely, 1991, 29.

II. 2. A művészetek „médiaharca”

Kállai Ernő és a mozgókép (1927-1929)

„A modern művész feladata az, hogy megtalálja annak a médiumnak a lényegét (*essence*), amelyben dolgozik; ez annyit jelent, hogy a lényegteleneket (*inessential*) meghagyja a többi médiumnak.”

(Rosalind E. Krauss: *The Picasso Papers*)

A hagyományos művészetek, mint a költészet, a festészet vagy a színház, még a médiatechnikák felől érkező kihívások közepette sem feledték el régi versengésüket. Amikor a mozi – 1910 körül – intézményesülni kezdett, és technikai feltételei javultak, az irodalom, felismerve a benne rejlő médiakonkurenciát, válaszul megteremtette az úgynevezett „szerzői filmet”. Ennek képviselői azonban arra is odafigyeltek, hogy a mozit éppoly szigorúan elhatárolják a színháztól, mint amilyen szigorúan összekapcsolták az irodalommal. Mintha Friedrich Kittler egyenesen innen írta volna ki tételét a romantikus olvasás és a filmnézés összefüggéséről,¹⁸⁹ az 1913-as *Kinobuch* előszavában az expresszionista Kurt Pinthus így fogalmazott:

A mozidarab sokkal inkább mondható hasonlónak a regényhez, mint a színházhoz. [...] a moziban, mint a regényben is, a néző együtt mozoghat a cselekvőkkel, és állandó mozgásban, a térbeli határoktól függetlenül, cselekményeket láthat megvalósulni. [...] A moziközönség lényegében regényolvasó-közönség.¹⁹⁰

Az a követelmény aztán, amelyet alig egy évtizeddel később, az első világháború után kibontakozó „abszolút film” képviselői fogalmaztak meg – nevezetesen, hogy a filmet meg kell szabadítani minden irodalmi tartalmától –, nem egyszerűen a médium

¹⁸⁹ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 117-122. Lásd még erről a költészet kapcsán a III. 1. fejezetet.

¹⁹⁰ Kurt PINTHUS, *Das Kinostück = Kinobuch*, szerk. UÓ., Fischer, Frankfurt am Main, 1983, 21.

sajátos lehetőségeinek a kutatásából eredt, hanem – éppen ennyire – irodalom és képzőművészet vetélkedéséből. Szemben a *Kinobuch* szerzőivel, az 1919 és 1925 között kibontakozó absztrakciós törekvéseknek olyan alkotók voltak a képviselői (Eggeling, Richter, Ruttmann, Moholy-Nagy és mások), akik egyébként festőként tevékenykedtek, vagy a festészet felől érkeztek. Walter Ruttmann, aki a 20-as évek első felében *Opus 1-4* címmel készített absztrakt mozgóképeket, 1920 előtt két rövid cikket írt, amelyek a későbbi kísérleteket előkészítő programként olvashatók. A *Művészet és mozi* című szöveg közvetlenül a „szerzői film” elutasításából vezeti le az absztrakció elvét, és az irodalommal szemben jelenti be a festészet igényét az új médiumra: Ruttmann szerint „a költő művészetében” keresendő az oka annak „a csalódásnak, amelyet minden új »szerzői film« maga után von”, és kijelentette, hogy „az irodalomnak semmi dolga a mozival”, a kinematográfia ugyanis „a képzőművészetek közé tartozik”.¹⁹¹ Ezt ennél explicitebben aligha lehetett volna kimondani.

Lényegében az „abszolút film” képviselői által megfogalmazott elgondolást érvényesítette 1920 után a Kassák Lajos és Moholy-Nagy László szerkesztette *Új művészek könyve* (1922), valamint a Hans Arp és El Liszickij szerkesztette *Kunstismen* (1925) is, amikor a kortárs festészeti (!) folyamatok csúcsára Eggeling és Richter mozgóképes kísérleteit helyezték.¹⁹² De Ruttmann írásaihoz hasonló érvelési stratégiát követett az absztrakt film körül kibontakozó kritikai diszkurzus is. Adolf Behne például, a kor egyik meghatározó kritikusa *A film mint műalkotás* (1921) című cikkében a film sajátos, semely más művészetre nem jellemző lényegét kereste, ezért

¹⁹¹ Walter RUTTMANN, *Kunst und Kino* = Jeanpaul GEORGEN, *Walter Ruttmann, Freunde der deutschen Kinemathek*, Berlin, 1989, 73. Ruttmann, Richter és Moholy-Nagy egyaránt a mozgás képzőművészeti alkalmazásának igénye felől közelített a filmhez, ez azonban még nem jelenti azt, hogy törekvésük kívül állna a médiakonkurencia viszonyain. Ha a mozgókép feltalálásának volt valami szerepe abban, hogy a festőket elkezdte foglalkoztatni a mozgás és az időbeliség kérdése, úgy náluk azzal találkozunk, hogy a festészet magának a médiakonkurenciának az eszközeihez fordult, hogy a problémát megoldhassa. Ruttmann egyenesen „időbeli festésként” (*Malerei mit Zeit*) határozta meg a filmet, vö. Walter RUTTMANN, *Malerei mit Zeit* = Jeanpaul GEORGEN, *Walter Ruttmann*, 74. Vö. még erről: Hans RICHTER, *Film* = Uő., *Film ist Rhythmus*, Kinemathek, 40 (Juli 2003), 20-22., ill. MOHOLY-NAGY László, *Festészet, fényképészet, film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978, 19-22.

¹⁹² Lásd erről még az I 2. fejezetet.

első lépésben gondosan elválasztotta a színháztól, hogy aztán gondolatmenete végén végül a festészetnél (és a zenénél) lyukadjon ki:

Minden művészet akkor képes csak kibontakozni, csak akkor tesz szert belső értelmre, ha saját, új, különös feladatot talál, amelyet más művészet nem tud betölteni. [...] A filmszínjátékban (*Filmschauspiel*) a feladat régi, más művészettől átvett. A filmszínjáték színház. [...] A film sajátossága az a lehetőség, hogy a mozgás lefolyását adja. A filmművészet mozgásművészet (*Bewegungskunst*). [...] A tisztán [...] művészi szempontok szerint megformált mozgásfolyamat kizárólag a film számára megformált, és megvalósulásához szüksége van a filmre, és csak akkor tökéletesen logikus, ha a filmen kívül nincs jelentése. Nem tartalmazhat idegen elemeket. [...] Ilyen módon a filmművész (*Filmkünstler*) teljesen logikusan jut az absztrakt formákhoz. Mert velük lehet a legmeggyőzőbben láthatóvá tenni a ritmus szabályszerű lefolyását. Nem arról van szó, hogy bizonyos festői újításokat olyan külsődleges okból, mint a hódítási vágy, rá akarnak kényszeríteni a filmre; hanem a film mint a műalkotás új műfajának szigorúan tárgyi végiggondolása vezet olyan formákhoz, amelyek – ami nem túlságosan meglepő – mellékesen a kortárs festészet formáival rokonok, s a kortárs zenével is közeli kapcsolatban vannak.¹⁹³

Minden arra utal tehát, hogy (egy nevezetes kiadvány címét idézve) a filmet „mint filmet” nem lehet meghatározni; és ennek a szándéknak a kudarca – ha ugyan nem ez a sikere is egyben, s akkor inkább: e szándékos kudarc – ironikus módon épp olyankor mutatkozik meg leginkább, amikor a legeltökéltebb a médiumok sajátos lényegének a keresése.

E két pillanatfelvétel – az egyik 1913 körüli szerzői film, a másik az 1920 utáni absztrakt film időszakából – talán elegendő ahhoz, hogy megmutassam, a mozgókép körüli kritikai diszkurzus kezdettől fogva annak jegyében állt, amit régen – „óeurópai” időkben – paragonénak neveztek. Innen nézve talán érthető lesz, ha a mozgókép körüli elméleti viták egy nem sokkal későbbi, 20-as évek végi szakaszát hasonló paragonéként elemzem.

¹⁹³ Adolf BEHNE, *Der Film als Kunstwerk = Film als Film*, szerk. Birgit HAIN, Wulf HERZOGENRATH, Kölner Kunstverein, Köln, 1978, 20-21.

Kállai Ernőt a technikai és a festői kép viszonyának kérdése vezette a film vizsgálatához, és lényegében azok a filmek szolgáltak számára kiindulópontul, amelyek 1925 májusában *Az abszolút film* című berlini bemutatón szerepeltek, elsősorban Eggeling, Richter, Léger, Man Ray és Ruttmann munkái. 1929-ben, *Filmritmus, filmalakítás* című cikkében a mozgóképek ritmikus strukturálását határozta meg a film elsődleges feladataként: „Mivel a film mozgás, a filmes alakításnak mindenekelőtt a mozgásfolyamat kielégítő szabályozásával kell kitűnnie. Ez a szabályozás csak ritmikusán lehetséges. A legalapvetőbb kérdés: mire képesek az avantgarde filmek ritmikailag?”¹⁹⁴

A következőkben két tézis szemléltetésére teszek kísérletet Kállai meghatározása kapcsán; mindkettő a korszak jellemző retorikája *ellenében* olvassa Kállai Ernő írásait és azok diszkurzív környezetét. Ez a retorika a médiumok *szubsztanciálisnak* tekintett sajátosságaira kérdezett rá, és ezekből kívánta levezetni esztétikai elképzeléseit.

Az első tézis szerint az esztétikai elvek a médiatechnikák kihívására adott válaszokként olvashatók, és ebben az értelemben nem immanensek. Azok az esztétikai követelmények, amelyeket Kállai a mozgóképpel szemben támasztott, a technikai feltételek vizsgálatából erednek, de művészet és médium, esztétika és technika *konfliktusán* alapulnak. A második tézis szerint a médiumok önmeghatározása sohasem független a médiumok közötti *konkurenciaviszonyok* mindenkori rendszerétől.¹⁹⁵

¹⁹⁴ KÁLLAI Ernő, *Filmrhythmus, Filmgestaltung* = UÓ., *Összegyűjtött írások*, 4. k., szerk. Monika WUCHER, Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2003, 95.

¹⁹⁵ A művészetek „médiaharca” kifejezést abban a kettős értelemben használok, hogy ’a művészetek harca a médiumokért’, ill. ’a művészetek harca a médiumokkal’. Érdeklődésem nem olyan kérdések megválaszolására irányul, mint pl. „mi a ritmus szerepe a művészetekben” vagy hogy „miként értelmezzük a ritmus fogalmát” – ezek a kérdések egészen más típusú vizsgálódást igényelnének. A médiumok közötti konkurenciaviszonyok elemzése más logikát követ, és másféle szisztematikát tesz lehetővé,

Ez a két szempont szorosan összefonódik Kállai írásaiban is, amelyek mozgókép elemzését nem választották el más médiumok vizsgálatától. 1930-ban például *Mozgásművészet* címmel Kállai olyan különböző jelenségekről írt cikksorozatot, mint a biomechanikus színház és a berlini varieték műsora, a kortárs táncművészet és a nem sokkal korábban feltalált hangosfilm. Ez nem utolsó sorban annak az egységes kultúrkritikai távlatnak köszönhető, amelybe Kállai számos 1926 és 1930 között írt cikke, többek között a *Filmritmus*, *filmalkítás* is illeszkedik.

A hagyományos művészetek, de elsősorban a festészet visszaszorulását – önmagában persze nem túl meglepő módon – Kállai a mozik, a revüik, a magazinok és a sportesemények elterjedésével magyarázta; ezek olyan „optikai élményszerkesztéseket” ébresztenek fel, amelyet még „a technika és a sport irányába tájékozódó festészet” sem képes kielégíteni.¹⁹⁶ A kor „optikai világképének” legfőbb hordozójának azonban a mozit tekintette, amely az amerikai tömegkultúra 20-as évekbeli európai elterjedése nyomán „annak az átfogó szórakoztatóiparnak a részeként jelent meg, amely a jazz-t, a revüt, a sportot és a varietét is átfogta.”¹⁹⁷ Kállai diagnózisa szerint a mozi képeinek bőségével „a modern látás állhatatlanságát és telhetetlenségét” táplálja.¹⁹⁸ A mozilátogató „optikai élmények” iránti igényét, kíváncsiságát, nézői „vágyát” (*Schaulust*) vagy „ösztönét” (*Schautrieb*) a mozi azzal kelti fel és elégíti ki, hogy a képek, ahelyett, hogy „tartósságra és mélységre” tennének szert, „maradéktalanul feloldódnak a mozgás folyamatában”.¹⁹⁹ A mozgás ezen a ponton nemcsak a nézővel, de magával a képpel szemben is fenyegető, romboló tényezőként jelenik meg.

mint az egyes művészetekre, médiumokra vagy témákra (lásd még: „tömegkultúra és magasművészet”, „sport a művészetben” stb.) fókuszáló vizsgálatok (és így nem is lesz „kimerítő” olyan módon, ahogy ezek lehetnek).

¹⁹⁶ KÁLLAI, *Malerei und Film* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 9.

¹⁹⁷ Anton KAES, *Einführung = Kino-Debatte*, szerk. Uő., dtv – Niemeyer, München – Tübingen, 1978, 17.

¹⁹⁸ KÁLLAI Ernő, *Malerei und Film* = Uő., *Vision und Formgesetz*, szerk. Tanja FRANK, Kiepenhauer, Leipzig – Weimar, 1986, 164-165., ill. Uő., *Kunst und Technik* = Uő., *Vision und Formgesetz*, 192. („die technisch angetriebene Unersättlichkeit des Menschen”).

¹⁹⁹ KÁLLAI, *Malerei und Film* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 11.

1927-ben, két évvel a *Filmritmus*, *filmalakítás* megírása előtt Kállai azzal a megjegyzéssel zárta *Festészet és fényképezés* című tanulmányát, hogy „a kor optikai formaalkotásának” valódi „sorskérdése” a festészet és a film közötti választásban van: „A határon állunk egy társadalmilag hatástalanná vált statikus kultúra és világgépünk új, kinetikus megformálása között, mely már ma hallatlan mértékben képes meghatározni a tömegek érzékelésmódját.”²⁰⁰ Miként arról az előző fejezetben már volt szó, ebben a cikkében Kállai elsősorban azért tekintette károsnak a technikai úton előállított képek hatását, mert a szemlélőt megfosztják az anyagi képfelületnek érzéki élményétől. 1928-ban, *Képszerű fotográfia* című írásában szintén képellenes vonást tulajdonított a fényképezésnek, amikor a „kép elillanásával” (*Entweichen des Bildes*) kötötte össze a technikai médium anyagtalanságát.

Kállai azonban maga sem maradt érintetlen az optikai technikák varázsától; a *Festészet és fényképezés* zárata „a mozgás csodálatos többlete” miatt helyezte a filmet a fényképezés elé. A *Filmritmus*, *filmalakítás* aztán olyan esztétikai elvet dolgozott ki a film számára, amely képes jóvátenni a veszteséget, amit 1) a technikai kép elterjedése okozott a kép és ezen keresztül 2) az érzékek, valamint 3) a mozik kínálta tömegtermelés a néző „optikai élménylehetőségei” számára. Kállai elgondolásában a ritmus az, amely alkalmas arra, hogy a mozgóképet úgy szervezze meg, hogy az ne veszítse el se a képi szubsztrátumot, se a „mozgás csodálatos többletét”. A film így Kállai értelmezésében olyan médiummá tud válni, amely kiegyensúlyozza a fotográfia képi elégtelenségét: „A fotográfia elillan (*entweicht*) a statikus rögzítés (*Umklammerung*) elől, de kész arra, hogy igazodjon a mozgásalakítás ritmikus törvényéhez.”²⁰¹

²⁰⁰ KÁLLAI, *Festészet és fényképezés*, ford. KERÉKGYÁRTÓ Béla = Uő., *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, szerk. FORGÁCS Éva, Corvina, Budapest, 1981, 128.

²⁰¹ KÁLLAI, *Bildhafte Fotografie* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 71.

Kállai az 1919 és 1925 közötti absztrakt film képviselőitől – elsősorban Hans Richter munkáiból – veszi át a ritmikusság elvét, de tőlük eltérően értelmezi. Mindenekelőtt a hang és a kép szubsztanciális-szinesztetikus összekapcsolásának igénye választja el őket Kállai gondolkodásától. Viking Eggeling, Hans Richter idősebb munkatársa, aki egy „egyetemes nyelv” megalkotását tűzte ki célul, így fogalmazott 1921-ben, a Mában megjelent írásában: „Az ábécé [az egyetemes nyelv – K. Z.] esztétikai alapelvei összművészeti alkotásokhoz vezető utat mutatnak, mégpedig azért, mert [...] nemcsak a festőművészetre érvényesek, hanem egyenlő mértékben a zenére, a nyelvre, táncra, architektúrára és a színművészetre is.”²⁰² Viking Eggeling kísérletei mögött az a könyv állt,²⁰³ amelyben a leglátványosabban kapcsolódott össze a modern művészet két – amúgy ellentétesnek látszó – célkitűzése, a művészeti médiumok *megtisztítása* és a művészetek összművészeti jellegű *egyesítése*: Kandinszkij *A szellemi a művészetben* című műve. Ez az 1912-ben kiadott könyv a művészetek közötti „mély rokonságot” hirdette (különös tekintettel a zenére és a festészetre), és egy „monumentális művészet”²⁰⁴ eszményét vezette le belőle. Ennek az elképzelésnek a hatása fel-felbukkan a 20-as évek német művészeti gondolkodásában, tehát Eggeling, Richter, Ruttmann és Hirschfeld-Mack kísérleteinek diszkurzív környezetében. Még egy közeli példa: Raoul Hausmann, aki 1922-23-ban a Mában is megjelent írásaiban az érzékek „kiszélesítését és meghódítását” fogalmazta meg célként,²⁰⁵ *Optofonetika* című cikkében „a fény és a hang megegyezéséről” írt, mégpedig arra a népszerű, 19. századi eredetű természettudományos elképzelésre támaszkodva, amely szerint „a

²⁰² Viking EGGELING, *Elvi fejtegetések a mozgóművészetéről*, Ma, VI (1921) 8., 105. (A fordító feltüntetése nélkül.)

²⁰³ Louise O’KONNOR, Viking Eggeling, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1971, 75.

²⁰⁴ Vassilij KANDINSKIJ, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Bern, é. n., 56.

²⁰⁵ Raoul HAUSMANN, *Prezentizmus*, ford. GÁSPÁR Endre, Ma, VII (1922) 3., 43.

fény rezgő villamosság és a hang is rezgő villamosság”²⁰⁶ – és amely sokszor szolgált színesztétikus törekvések hivatkozási alapjául (például Kandinszkijnál is).²⁰⁷ A Hausmann-féle „optofon” ennek megfelelően olyan berendezés volna, amelynek segítségével az „optikai jelenségek sora szinfoniává változik, a szinfonia élő panorámává”. Eggeling *Horizontális-vertikális orchestra* és *Diagonális szinfónia* című munkája, Richter *Ritmus* és Ruttmann *Opus* című sorozata, valamint Hirschfeld-Mack *Szín-szinfóniája* már elnevezésükben is hangsúlyozták a „fény” és a „hang” összekapcsolásának az igényét. Némi iróniát sem túlzás felfedezni abban, ahogy a médiumok tisztaságának eszménye összefonódott bennük a színesztétia gondolatával: „Az 1919 és 1925 közötti német avantgárdra az absztrakt animáció volt jellemző, amely a képet a pusztá grafikus formára csupaszította, de egyúttal, ironikus módon, a színesztétia modern változatát is kialakította, és miközben a vásznat megtisztította az emberi cselekvésektől, az alapvető szimbólumok (négyzet, kör, háromszög) ritmikus interakcióját fejlesztette ki, amelyben a történet helyett a zene vette át az elsődleges kód (*master code*) szerepét.”²⁰⁸ Hang és kép szubsztanciális megfelelésének igénye Moholy-Nagy 1932-ben készített, *Hangzó ABC* című (elveszett) filmjében adja át helyét teljesen a mediális kódok önkényes ötvözésének. Ez a munka már csak címében emlékeztet Eggeling elképzeléseire: Moholy-Nagy „vonalszerű formákat karcolt a negatívba, amelyet egy hangprojektoron játszott le. [...]. »Le tudom játszani a profilodat«, mondta egy barátjának, miközben jegyzetfüzetében lerajzolta az arc körvonalait. »Kíváncsi vagyok, milyen hangja van az orrodnak.«”²⁰⁹ A többszörös mediális áttétel fényében (melyek közül az első művészeti kódoknak, a harmadik technikai szabványoknak engedelmeskedik: rajz –

²⁰⁶ Raoul HAUSMANN, *Optofonetika*, ford. GÁSPÁR Endre, Ma, VIII (1922) 1., o. n.

²⁰⁷ Lásd erről még az I. 1. ill. a II. 1. fejezetet.

²⁰⁸ A. L. REES, *Cinema and the Avant-Garde = The Oxford History of World Cinema*, szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH, Oxford UP, Oxford, 1996, 96., ill. A. L. REES, *A History of Experimental Film and Video*, BFI, London, 1999, 37-40.

²⁰⁹ Sibyl MOHOLY-NAGY, *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Florian Kupferberg, Mainz – Berlin, 1972, 67.

negatív – hangprojektor) ez a kíváncsiság aligha érthető másként, mint ironikusan; annál is inkább, mivel a végeredmény valószínűleg az „anyag” – nem nagyon emberi – „hangjaként” szólal meg.²¹⁰

Eggeling és Ruttmann munkái kapcsán Kállai nem tért ki a zene szerepére, és a ritmus fogalmát másféle összefüggésben értelmezte. Ez – legalábbis az 1919 és 1925 közötti kísérletek tekintetében – magyarázható azzal, hogy a médiumok összművészeti jellegű összekapcsolásának gondolatát ekkor, a 20-as évek végén – az évtized első felének más esztétikai utópiáihoz hasonlóan – már nem érezte időszerűnek. 1929-ben, egy Kandinszkij tiszteletére írt cikkében a természeti jelenségekben (így például a „csillagpályákban és az évszakok váltakozásában”) megnyilvánuló, a kozmosz egészét átható ritmust olyan törvényszerűségként értelmezte, amelyből a zenei és a festészeti struktúrák egyaránt levezethetők;²¹¹ ez azonban az ekkor kibontakozó bioromantika-gondolat kontextusában is inkább alkalmi összefüggés marad csak. A *Berlin*-film elemzésekor pedig – ezzel egy időben – olyan esztétikai elveket keresett, amelyek *képi* úton adnak választ a technikai feltételek és a mediális környezet kihívásaira. A zene szerepének mellőzése a „tisztá mozgásfilm” fogalmának összefüggésében akár médiumpurifikációs törekvésként is felfogható volna, a képi *ritmus* felértékelése azonban – ezúttal a „kultúranropológiai médiaelmélet” fogalmait idézve – épp ellenkezőleg, a monomediálisan leszűkített (absztrakt) kép intermedialis „felfrissítéseként” is megközelíthető.²¹²

²¹⁰ Rudolf HELMSTETTER, *László Moholy-Nagy – Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte = Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, szerk. Kay HOFFMANN, Ursula von KEITZ, Schüren, Marburg, 2001, 144.

²¹¹ KÁLLAI, *Das Geistige in der Kunst = Uő., Összegyűjtött írások*, 4. k., 139-140.

²¹² Ezekhez a fogalmakhoz lásd K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERESKE Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 22.

„Ritmikus mozgásoptika”, „optikai mozgásritmika”

Az a tükörszerű megnevezés, amelyet Kállai a „tisztá mozgásfilmre” alkalmazott: *rhythmisierte Bewegungsoptik*, ill. *optische Bewegungsrythmik*, két oldalról határolja le a ritmikusan strukturált mozgókép területét: a nem ritmikus mozgásoptika (végső soron a mozi „tömegüzeme”), és a nem optikai mozgásritmika (tehát a tánc, a színház, a mozgásművészet és a sport) felől. Amennyiben a film elhibázza a mozgásoptika ritmikus értelmezését, hatásában a mozik tömegtermékeihez válik hasonlóvá, amelyek nem pusztán a figyelem „szétszórására” (*Zerstreuung*), de – ennek *technikai* előfeltételeként – az „eleven »állomány«”²¹³, „az eleven emberi inventárium”²¹⁴ mechanikus feldarabolására épül. Kállai már-már Siegfried Kracauer írásaira emlékeztető módon kötötte össze a szórakoztatásnak, a feszültségnek, a figyelem „szétszórásának” az elvét a médium technikai adottságaival. Hans Ulrich Gumbrecht így ír Kracauer médiaelemzéséről: „A film nem kínál kiegyenlítődést, sokkal inkább felerősíti a feszültség érzését. A médium Kracauer szerint nem is kerülheti el, hogy ilyen hatást idézzon elő, hiszen már technikai oldala is a szétدارolt világ újrakonfigurálásának elvén nyugszik.”²¹⁵ Kállai szerint a mozgókép ritmikus megszervezésének hiánya „a kép aritmikus feldarabolását” eredményezi. Csak az esztétikailag sikeres mozgókép kerülheti el, hogy „világunkat pusztán mechanikus feldarabolódások kusza konglomerátumaként”²¹⁶ mutassa be. Kállai tehát nem pusztán a mozik „tömegüzemével”, de önnön technikai feltételeivel is szembeállította a „tisztá mozgásfilmként” meghatározott műalkotást; azzal a technikai körülménnyel tehát, hogy – másképpen mondva – „a látszólagos folytonosságot” a film „az eleven

²¹³ KÁLLAI, *Malerei und Film* = Uő., *Vision und Formgesetz*, 164.

²¹⁴ KÁLLAI, *Piktúra és film = Összegyűjtött írások*, 3. k., szerk. TIMÁR Árpád, Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2002, 40.

²¹⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 163-164.

²¹⁶ KÁLLAI, *Filmrhythmus, Filmgestaltung*, 98, ill. 99.

mozgás kimerevített képekké darabolásával” hozza létre.²¹⁷ Ebből azt a következtetést is le lehet vonni, hogy Kállai ugyan nem tartozott a kor médiaoptimistái közé, e mögött azonban nem a médiatechnikai újítások értetlen elutasítása, hanem működésük elég mély megértése állt.

A húszas évek végétől kezdődően aztán a ritmus egyre inkább a technikával ellentétes fogalomként, 1930-tól pedig a *neue Organik* letéteményeseként, a festészet – a legellentétesebb irányzatokat is összekapcsolni képes – „közös nevezőjeként” jelent meg Kállai írásaiban, ekkor már a kezdődő bioromantika metaforáinak (szívdobbanás, keringés) környezetében.²¹⁸

Kállai meghatározásának másik fele: *optische Bewegungsrhythmik*, azoktól a művészetektől és látványosságoktól határolta el a „tisztá mozgásfilmet”, amelyek – elsősorban az olyan események, mint a revü és a sport – a 20-as években egyre inkább rányomták bélyegüket a tömegszórakoztatásra. Kracauer például 1926-ban azért bírálta a berlini mozikat, mert még a filmek vetítését is „revüszzerű bemutatókká”²¹⁹ alakították. Néhány évvel később Kállai meglehetősen távolságtartással számolt be egy filmről, amely „100% hang – 100% szín – 100% revü” felirattal hirdette magát.²²⁰ A ritmus szerepének méltatása ugyanakkor nem korlátozódott az optikai művészetekre, sőt a magasművészetekre sem: Gret Palucca táncában és a

²¹⁷ KITTLER, I. m., 178.

²¹⁸ VÖ. KÁLLAI, *Rhythmus in Bildern* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 226. A ritmus kapcsán összefoglalóan ld. Hubertus GASSNER, *„Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb”*, Acta Historiae Hungarorum, 36 (1993), 153-163. Ritmus és technika viszonyának értelmezése felől nézve fontos Kállai 1927-ben írt tanulmánya Naum Gabo kinetikus szobrairól. A *Der Plastiker Gabo* arra tesz kísérletet (és aztán a néhány évvel később, 1930-ban írt *Der Raumplastiker Gabo* is), hogy a konstruktivizmust átmentse abba a megváltozott társadalmi és művészeti kontextusba, amelyben az évtized első felének utópiáira már sokan kiábrándulással tekintettek. (Vö. GÁBOR PATÁKI, *„Technoromantik” = Die Konstruktion der Utopie*, szerk. Hubertus GASSNER, Jonas, Marburg, 1992, 205.) A cikk röviddel a *Festészet és fényképezés* körüli vitát követően jelent meg (szintén az *io* című amszterdami folyóiratban), és olyan kérdéseket érint, amelyeket Kállai a kép fotografikus dematerializálása kapcsán tárgyalt, és később, a *Filmritmus*, *filmalkításban* gondolt tovább. Gabo munkái elektromosan mozgatott részekből álltak, amelyek ritmikus mozgása térbeli formákat hív elő a szemlélőben. Miként a film, a kinetikus szobrok is a szem fiziológiai működésén alapulnak, és Kállai értelmezésében náluk is a ritmus pótolja a pusztán optikai benyomásként megragadható forma hiányzó anyagságát. A „kinetikus ritmus” – megintcsak a filmhez hasonlóan – Gabo munkáiban is elválaszthatatlan a technikai-mediális feltételektől, és „csak technikailag, méghozzá elektrotechnikailag valósítható meg (...)”. KÁLLAI ERNŐ, *Der Plastiker Gabo* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 62.

²¹⁹ Siegfried KRACAUER, *Kult der Zerstreuung* = Uő., *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 312, ill. 314.

²²⁰ KÁLLAI, *Bewegungskunst* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 174.

varieték zsonglóreinek mutatványában Kállai egyaránt a ritmust dicsérte.²²¹ A *Filmritmus*, *filmalakítás* gondolatmenetén elsősorban mégis a német absztrakt film hatása érződik (alkalmilag a svéd Eggelinget is ide sorolva), amely, szemben a Clair–Picabia-féle *Felvonásközzel*, de még a Léger által készített *Mechanikus balettel* is,²²² a filmet elhatárolta a mozihoz és varietéhez hasonló populáris médiumoktól,²²³ és (legerősebben talán Richter esetében) a képi ritmus elvontabb eszményéből indult ki.

A mozgókép ritmikus tagolásának követelménye tehát az esztétikai alakítás elvét érvényesítette a technika romboló hatásával szemben, és egyben olyan diszkurzív környezetre utalt, amelyben a legkülönbözőbb művészetek és médiumok lépnek fel azzal az igénnyel, hogy a ritmikusság minőségét önnön lényegi tulajdonságukként értelmezzék. A „tisztá mozgásfilm” meghatározásának első változata (*rhythmisierte Bewegungsoptik*) ezért úgy olvasható, hogy „az esztétikai elvek a médiatechnikák kihívására adott válaszok, s ebben az értelemben nem immanensek, sokkal inkább művészet és médium *konfliktusán* alapulnak”, a második (*optische Bewegungsrhythmik*) pedig úgy, hogy „a médiumok önmeghatározása sohasem független a médiumok közötti *konkurenciaviszonyok* mindenkori rendszerétől.”

Médiakonkurencia: a film, a sport és a „régí eszközök”

Ez utóbbi – tehát a ritmikus mozgásoptika elkülönítése a nem optikai mozgásritmikáktól – meglehetősen tág, de azért jól körvonalazható kontextusba illeszkedik. A mozgás, a ritmus és a test fogalmának összekapcsolódása ekkoriban (a 20-as években) egyaránt meghatározta a színház, a tánc, a zene, a mozgásművészeti

²²¹ KÁLLAI, *Bewegungskunst*, 172–173.

²²² VÖ. BARBARA FILSER, *Ballet Mécanique = Beiträge zu Kunst und Medientheorie*, szerk. Hans BELTING – Ulrich SCHULZE, Hatje Cantz, Stuttgart, 2000, 185, ill. 193sk.

²²³ HOLGER WILMESMEIER, *Deutsche Avantgarde und Film*, LIT, München – Hamburg, 1994, 74.

mozgalom és a sport szókinszét,²²⁴ és (általánosan) elsősorban annak köszönhetőe attraktivitását, hogy olyan „kódként” jelent meg, amely a nyelvénél közvetlenebb kifejezési lehetőséget látszott biztosítani a személyiség számára. A mozgás, a ritmus és a test ilyen felfogása a film értelmezésébe is átszűrődött, különböző értelmezői pozícióknak nyitva teret. Balázs Béla, aki 1924-ben, *A látható ember* című könyvében az elsők között tett kísérletet egy átfogó filmelmélet kidolgozására, egész elméletét a „kifejező mozdulatra” alapozta. Nem meglepő tehát, ha ezért aztán a táncsal, a mozdulatművészetrel és a sporttal szemben kellett bizonyítani a film médiumának elsőbbségét – az utóbbival szemben azért, mert (vagy inkább: úgy, hogy) a sportban a test nem válik „a lélek érzékeny médiumává”. Gró Lajos viszont, aki rendszeresen közölt filmelméleti- és kritikai tárgyú tanulmányokat többek között a Dokumentumban, majd a Munkában, egy 1927-es cikkében a két „tömegmozgalom”, a testkultúra, valamint a „tömegművészetként” felfogott film *összekapcsolását* (vagy „médiaötvözetét”) sürgette, a filmben ugyanis olyan eszközt látott, amely „a testkultúra új ritmusát (...) fejezi ki és a tömeg felé közvetíti”.²²⁵ A szórakoztatás és a művészi alkotás mellett szerinte harmadikként olyan „nevelő” szerep hárul a filmre (és ennek persze volt is gyakorlata a korban), amelynek azért kell terjesztenie a sportot, hogy „a mindinkább elmechanizálódott gépi termelésben egyoldalú mozgásokat végző mai ember” teste „az idegesség és a nyugtalanság motorikus erőit (...) önmaga regenerálására váltsa át.”²²⁶ Másként mondván: az egyik technikai találmány feladata nem más, mint hogy kijavítsa azokat a károkat, amelyek egy másik technikai találmány – nevezetesen az ekkoriban szintén sokat elemzett futószalag – révén az emberen vagy (ahogy Kállai mondta) az „»eleven« állományon” estek. Gró aprólékos magyarázata, amely a gyorsított felvétellel készített „mozgásanalízis”

²²⁴ Ld. pl. a *Leibhaftige Moderne* című kötet tanulmányait, szerk. Michael COWAN, Kai Marcel SICKS, Transcript, Bielefeld, 2005.

²²⁵ Gró Lajos, *A film és a testkultúra* = Dokumentum, 1927 március, 33.

²²⁶ Uo.

pedagógiai alkalmasságát szemlélteti, nem hagy kétséget afelől, hogy a film csupán azért képes regenerálni a technika hatásának kitett embert, mert – innen nézve – ugyanazon az elven működik, mint a futószalag, tehát az élő folyamatok mechanizálásának elvén. Olyannyira, hogy Kállai lényegében ugyanazt a hatást írta a ritmikusan, tehát *esztétikailag* nem kielégítően strukturált film számlájára, mint amitől Gró szerint a „testkultúra új ritmusával” összekapcsolt filmszalagnak mentesítenie kellene az embert.

Kállai is elismerte azonban, hogy „a film a legalkalmasabb arra, hogy a legszélesebb közönségnek felnyissa a szemét a sportosan mozgó testek ritmikus szépségeire.”²²⁷ *Mozgásművészet* című cikksorozatával egy időben, 1930-ban két alkalommal közölt *Sport és művészet* címmel írást. Kállai a „szellemien megnevesített testi tökéletesedés antik eszményére”²²⁸ hivatkozott, és azokat a formáit vetette el a sport művészi megjelenítésének, amelyek, ahelyett, hogy esztétikai úton összekapcsolnák a testet a szellemmel, a sport látványosságjellegét emelték ki, azaz egy nyilvános esemény inszenírozásaként és felfokozott nézői élmények (izgalom, lelkesedés) forrásaként fogták fel. Ezen a ponton, miként a revü esetében is, a művészetek meghatározása olyan médiakonkurencia kontextusába illeszkedik, amelynek legfontosabb szereplői a különböző látványosságok, hétköznapi inszenírozási technikák.

A mozdulat, a test és a ritmus felértékelése eközben mind Gró Lajos, mind Balázs Béla esetében együtt járt az írott nyelv tekintélyvesztésével. Gró szerint „A régi eszközök, mint pl. a könyv, hasznavehetetlen[ek], mert (...) belső lényegük távol áll a testkultúra lényegétől. A könyv a ritmus, a mozgás helyett szavakat ad (...).”²²⁹ Balázs Béla pedig úgy gondolta, hogy a film nézőiben ismét fölébreszti „a mozdulatok és az

²²⁷ KÁLLAI, *Sport und Kunst* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 192.

²²⁸ KÁLLAI, *Sport und Kunst* = Uő., *Összegyűjtött írások*, 4. k., 178.

²²⁹ GRÓ Lajos, *I. m.*, 33.

arcjáték” eredendőbb és közvetlenebb, de „elfeledett nyelvét”.²³⁰ „A szavak kultúrájának megszületése óta (...) a lélek, amióta olyan jól hallható, csaknem láthatatlanná vált. Ezt a könyvnyomtatásnak köszönhetjük.”²³¹

Balázs úgy gondolta, hogy az „olvasható” vagy „fogalmi” kultúrát a film elterjedésével ismét a „láthatóság kultúrája” váltja fel, és *A látható ember* „Tördékes utószavában” úgy fogalmazott, hogy „a film optikai művészet: elsősorban a szemnek szól.”²³² Könyve azonban elsődlegesen nem optikai hatásokra, hanem a „kifejező mozdulatra” vezeti vissza a film nyelvét: „a film eredendő őanyaga, költészetének legbensőbb lényege a látható mozdulat. Ez alkotja a filmet.” (27.) Balázs úgy gondolta, hogy a film fölszabadítja a szavak erőszakos hatalmának kiszolgáltatott embert: „A szó erőszakot tett az emberen. (...) A film a fogalmak és a szavak alá temetett embert ismét a napvilágra emeli és közvetlenül láthatóvá teszi.” (20.) Balázs Béla a mozdulatok és az arcjáték szervességével magyarázta a film kultúraalakító hatását, s ehhez képest másodlagosnak, vagyis lényegében áttetszőnek tekintette a mozdulatok képi közvetítését. A szavakat és a képeket a mozdulatok nyelvéhez képest egyaránt származtatottnak tartotta, és csak áttetszőségük fokát illetően tett különbséget köztük. Ezért nincs különösebb elméleti következménye, amikor könyve utószavában megjegyzi: „A filmet »mozgófényképnek« is nevezik, és végső soron nem is más, mint mozgó fénykép, a fény és árnyék játéka. Ennek a művészetnek anyaga a fény és az árnyék, mint ahogyan a festőművészet anyaga a szín, a zeneművészeté a hang. Az arcjáték és a kifejező mozdulat, a lélek, szenvedély, fantázia... mindez végül nem egyéb, mint fénykép.” (101.)

²³⁰ BALÁZS, I. m., 21.

²³¹ BALÁZS, I. m., 20. (A fordítást enyhén módosítottam – K. Z.) Ez megerősíti azt a tételet, amelyet – más perspektívából – Erika Fischer-Lichte épp ezen időszak (tehát a 20-as évek) kapcsán fogalmazott meg: az érzékelés, a test és a nyelv „triadikus viszonyt” alkot, amelyben mindegyik pozíció függ a másik kettőtől, és befolyásolja azokat. A kulturális változások ezért e triadikus viszony változásaként ragadhatók meg.” Erika FISCHER-LICHTE, *Einleitung = Theateravantgarde*, szerk. Uő., Francke, Tübingen – Basel, 1995, 6.

²³² BALÁZS Béla, *A látható ember avagy a filmkultúra*, Gondolat, Budapest, 1984, 101.

1927-ben a Dokumentumban Gerő György Balázs Béla elméletével épp ellentétes véleményt fogalmazott meg, amikor a filmen látható mozdulatokat elválasztotta a kifejezés elvétől, és alárendelte a fény személytelen és tárgy nélküli nyelvének: a film „nem az emberi cselekvést reprodukáló művészet. [...] az előttünk pergő filmen nem léteznek kocsik, emberek vagy bármilyen tárgyak, hanem csak a fehér és fekete fénynek különböző formájú alakulásai. Ha ezek a formák hasonlítanak is egy valóságban élő tárgyra, más törvények szerint mozognak és más az életük.”²³³ Gerő a filmet „antipszichikus és rendszerezett mozdulatok” összességéként értelmezte, melyek nem emlékeztetnek „valós” „arcra és kifejezésre”. A filmet ténylegesen „optikai”, a mozdulatok elsődleges nyelvére visszavezethetetlen képződményként fogta föl.

Miközben Gró azért vette el „a régi eszközök[et], mint [amilyen] pl. a könyv”, „mert (...) belső lényegük távol áll a testkultúra lényegétől”, Németh Andor – alig néhány hónappal Gró cikke előtt, szintén a Dokumentumban – ritmus és képszerűség ellentéte mentén határozta meg a költészetet. *Kommentár* című tanulmánya „cselekvő-mágikus” szerepet tulajdonított a költészetnek, és a ritmusban ismerte fel e működés, az „idéző és igéző nyelv” zálogát, ezzel párhuzamosan pedig elutasította a „képszerűséget” a költészetben.²³⁴ A ritmus tehát szavatolta azt is, hogy a költészet a legtávolabb essen minden képi technikától. A *Kommentár* kicsit alaposabb olvasása ugyanakkor arról győz meg, hogy a kép nem (valószínűleg: sohasem) a maga általánosságában, hanem (talán: mindig) valamely meghatározott médiatörténeti alakváltozatában vesz részt a médiumok versengésében. A *Kommentár* költészetfogalmának képellessége nem csupán a fotográfia kifejezett elutasításában mutatkozik meg, de – rejtettebben, ám annál beszédesebben – abban a kijelentésben,

¹⁷ GERŐ György, *Film, Dokumentum* 1927. január, 17-24. Újraközölve: *F.I.L.M.*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 91-98.

²³⁴ Erről részletesebben lásd a III. 2. fejezetet.

amely a tulajdonképpeni (performatív) működésétől megfosztott költészetet „impressziók sorozataként” határozza meg, „háttérben a természet kulisszáival, melyre az alanyi érzelgősség veti igen nüanszírozott, de szürkével szürkére festő színtónusait.”²³⁵ Ezekben a sorokban a festészeti metaforán is áttűnik a költészet – nem kevésbé valóságos – vetélytársa, a(z ekkor még) „szürkére szürkét” vetítő mozi.

²³⁵ NÉMETH Andor, *Kommentár = A szélén behajtva*, szerk. RÉZ Pál, Magvető, Budapest, 1973, 176.

II. Melléklet



8. kép Moholy-Nagy László: *Jelenet a strandon*, 1929



A homokban

Fotó: **MOHOLY-NAGY**

Ami régen torzulásnak számított, ma meghökkentő élmény!
Felszólítás a látás átértékelésére. Ez a kép forgatható. Így mindig új nézeteket nyújt.

9. kép Moholy-Nagy László: *A homokban*, 1920-as évek első fele

29 faktúra
lekaszált rozsföld
(légi felvétel)

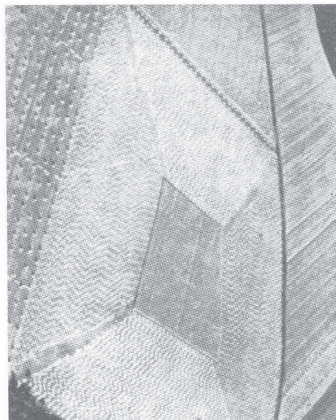


foto: petschow

minthogy faktúrán olyan behatás nyomait értjük, amely nem az anyag felépítésének szerves törvényszerűségeiből, nem a struktúrából folyik, a kasza nyomait, a letarolt gabonatablákat a „faktúra” kategóriájába kell sorolnunk.

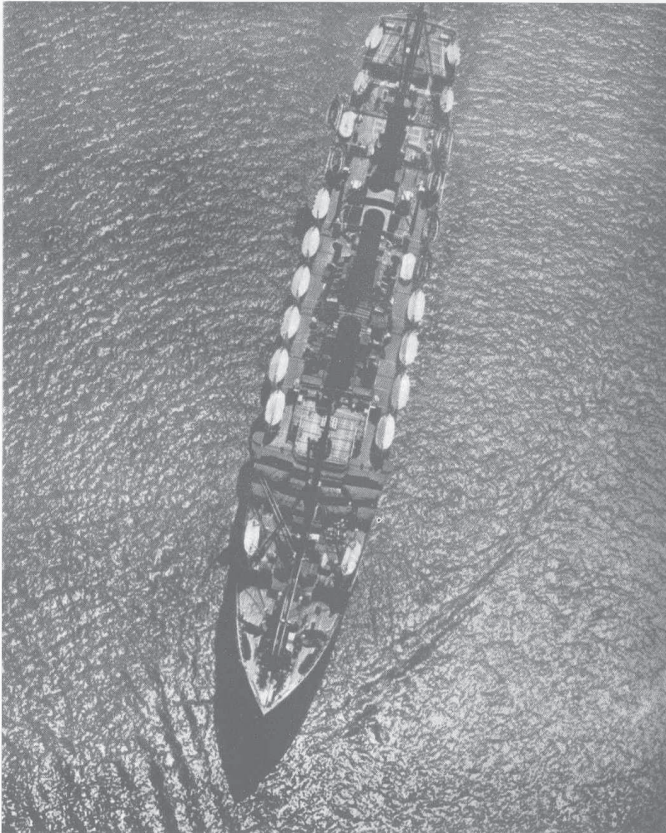


foto: weltspiegel

31 a víz faktúrája („empress of australia”)
a szél és a hajó mozgásának együttes hatása.



12. kép Moholy-Nagy László: *Fotogram*, 1925-1928



IVLÁMPA. Szikra spriccel. Tükörsíma
autóút. Fénytöcsák. Földről és

ferdén

elsuhanó autókkal.

Egy autó parabolatükre.

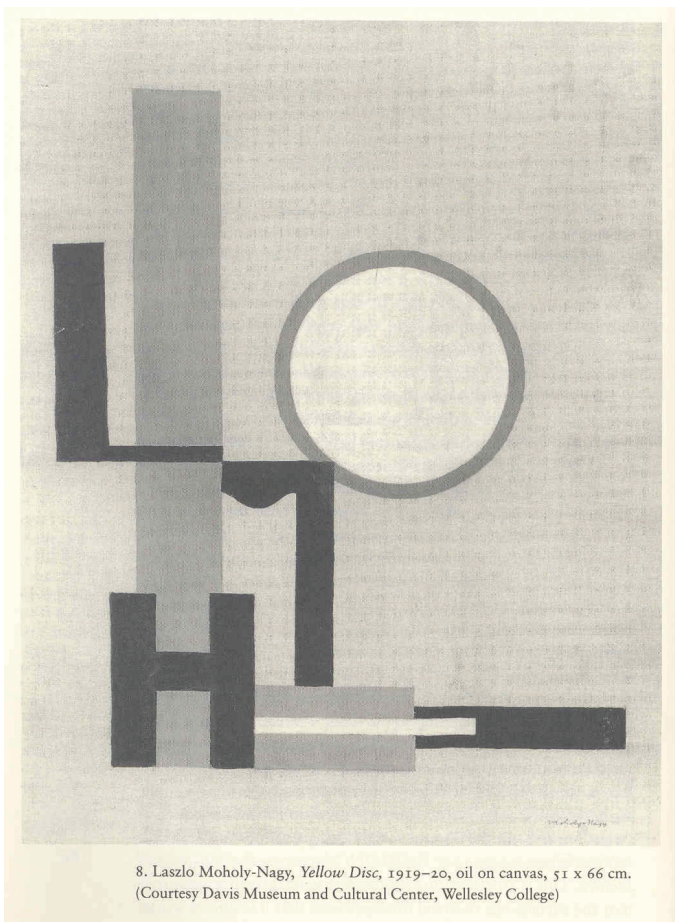
5 MÁSODPERCIG CSAK FEKETE VÁSZON



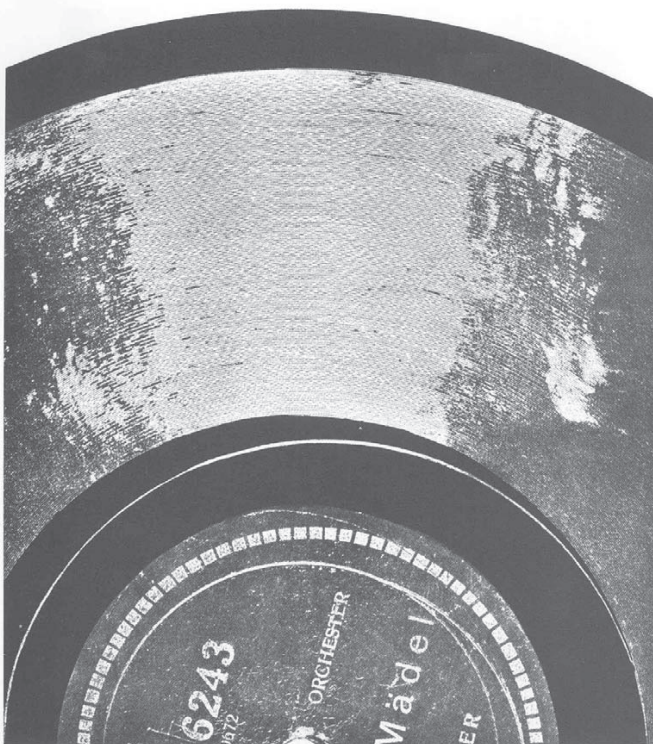
Fényreklám – eltűnő, majd újból kigyul-
ladó fényírással

YMOHOLYMOH

Tűzijáték a Luna-parkban.
EGYÜTT robogni a hullámvasúttal.



- 14.** kép Moholy-Nagy László: *Sárga korong (Tipografikus festmény)*, 1919-1921, olaj, vászon, 51 x 66 cm



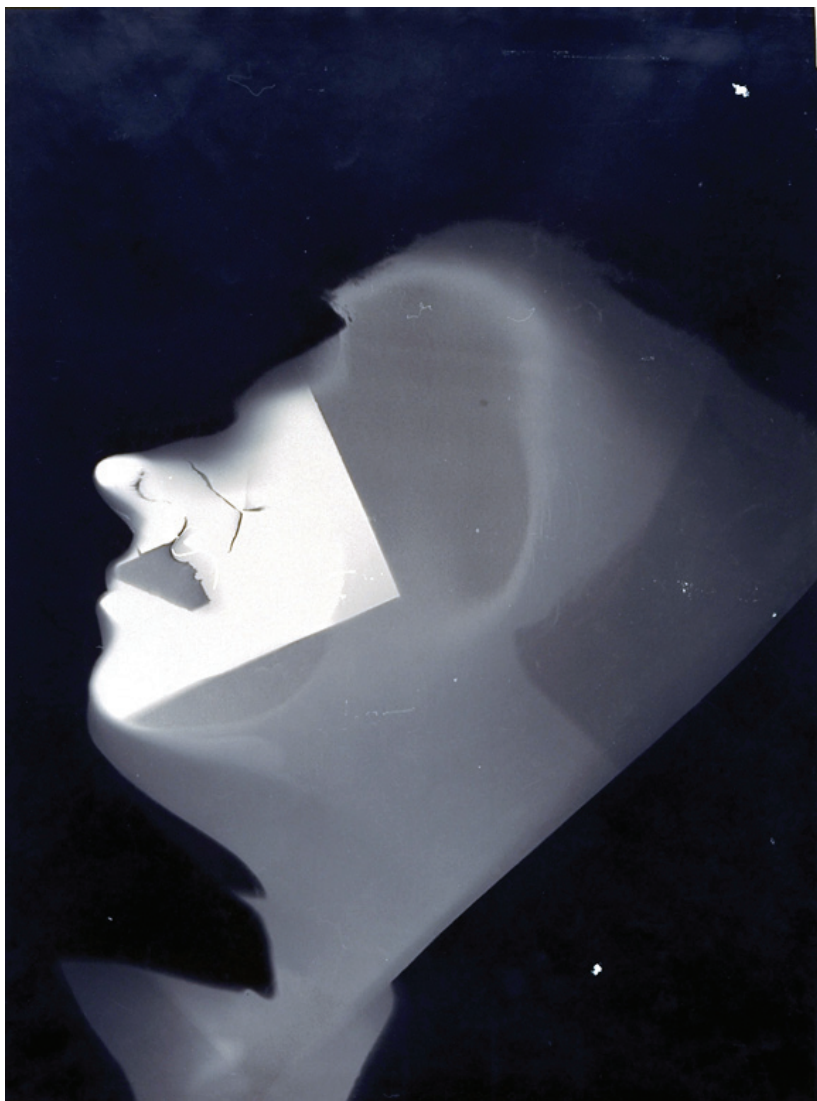
Gramofonlemez

Fotó: **MOHOLY-NAGY**
von Lössbeckénél

A hétköznapi jelenség fokozott realitása. Onmagában kész plakát.



16. kép Moholy-Nagy László: *A Bauhaus-kötetek prospektusa*, 1929



17. kép Moholy-Nagy László: *Fotogram-önarckép tépett papírral*, 1924



18. kép Moholy-Nagy László: *Fotogram*, 1925-1928

III.

A költészet és a korai technomédiumok

III. 1. Költői kinetográfiák

Babits Mihály *Mozgófénykép* (1908) és Kassák Lajos *Utazás a végtelenbe* (1916)
című versében

Mielőtt azonban rátérnék arra, miben is állt a *Kommentárt* író Németh Andor költői válasza a „szürkére szürkét” vetítő médiatechnika kihívásaira, visszafordulok tíz-húsz évvel korábbra, és megnézem, miként inszeníroz a századelőn induló magyar modernség és az ugyanekkor induló mozi korai éveiben egy „mozgófényképben előadott” történetet Babits, majd egy szomatikusan érzékelt mozgásélményként kezdődő, de végül szintén vetített képként megjelenő utazást Kassák.

E korai példákra azonban ebben az olvasatban már eleve az 1927-es év komor árnyéka vetül majd. Az ekkor (a Dokumentum megszűnésével) lezáruló költészettörténeti paradigma egyik legszebb versében Németh Andor egy „kétszébeesetten felrántott száj” képébe sűrítette a mozgóképek írásos-szövegi rögzítését.²³⁶ Ugyanekkor Kassák az érzékek elkülönítését nevezte meg a mozgóképek esztétikai hatásának zálogaként: a film „a síkon, a szemeinken át” ér el hozzánk, „és elfelejteti velünk háttérbe szorult halló-, tapintó- és beszélőszerveinket.”²³⁷ Németh Andor annak a jelenségnek fogalmazta meg traumatikus tapasztalatát, amelyre Kassák és – szintén 1927-ben – Gerő György esztétikai követelményként tekintett: „az előttünk pergő filmen nem léteznek kocsik, emberek vagy bármilyen tárgyak, hanem csak a fehér és fekete fénynek különböző formájú alakulásai. [...] A filmvászonra vetített emberi száj [...] [s]íkszerű, és anyaga a fény különböző elhelyezkedése. Más

²³⁶ NÉMETH Andor, *Eurydice útja az alvilág felé*, Dokumentum, 1927. április, 10–11. Erről bővebben lásd a következő fejezetet.

²³⁷ KASSÁK Lajos, *Az abszolút film = Uő., Éljünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978, 129.

célből is vetítődött a vászonra, mint hogy beszéljen.”²³⁸ Mindhárman, a két költő csakúgy, mint „az első Magyarországon dolgozó független filmkészítő”²³⁹ arról a médiatörténeti szabályszerűségről tanúskodnak, hogy „a könyvek történelmét elbúcsúztató médiatechnikának [...] először az egyes és elkülönített érzékekhez rendelhető mezőket kell[ett] teljes mértékben próbára tenni[e], mielőtt bármiféle kapcsolásuk” lehetségessé vált volna.²⁴⁰ Ez az összekapcsolás nem sokkal később a hangosfilmmel (vagy, avantgárd nevén: az optofonetikával) vált médiatörténeti valósággá.²⁴¹

Az alábbiakban tehát az érzékek médiatechnikai elszigetelésének tapasztalata felől olvasom a *Mozgófénykép* (1908) című Babits- és az *Utazás a végtelenbe* (1916) című Kassák-verset;²⁴² abból a két évtizeddel későbbi távlatból, amely immár az írásbeliség számára is komolyan veendő esélyként/fenyegetésként számolt a médiatechnikai változásokkal. Noha az érzékek elszigetelésének zavaró tapasztalata Babits versének kortársainál is megfogalmazódott már, akkoriban még a magasművészetek kulturális fölényének bizonyossága alakíthatta a mozi névre keresztelt médiatechnika kihívására adott válaszokat. Nemcsak a mozi nagyon fiatal ekkor, a művészetek metafizikus értelmezése sem rendült még meg. Szimptomatikus, ahogy Ady – a *Mozgófényképpel* épp egykorú – ítélete a szellemi érték hiányát rögtön össze is kapcsolta az érzékszervek elszigetelésével: Ady azért kárhoztatta a mozilátogatót, mert az csak „látni akar[,]látni, és nem hallani, nem gondolkodni, nem érezni”.²⁴³ Azok számára azonban, akik később, a húszas években, „a műfogalom metafizikájának”²⁴⁴ megrendülése után a technika és az ipar eszközeivel igyekeztek kitágítani az akkorra önértelmezési válságba került művészetek lehetőségeit, már

²³⁸ GERŐ György, *Film*, Dokumentum 1927. január, 17–24.

²³⁹ PETERNÁK Miklós, *A magyar avant-garde film = F.I.L.M.*, szerk. Uő., Képzőművészeti, Budapest, 1991, 12.

²⁴⁰ Friedrich KITTler, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 174–175.

²⁴¹ Lásd erről a II. 1. fejezetet.

²⁴² A két vers szövegét lásd a III. mellékletben.

²⁴³ ADY Endre, *Színház és mozi* = Uő., *Művészeti írások*, Kossuth, Budapest, 1987, 146.

²⁴⁴ Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998, 375. Lásd az I. 2. fejezetet.

elveszett a művészetek fölényének efféle távlata (ha ekkor még nem is végérvényesen).

Mint hír a dróton? (Babits Mihály: Mozgófénykép)

Babits *Mozgófénykép* című verse olyan befogadói élménnyel ruházta fel a „mozgófényképben előadott” történet képzeletbeli nézőit, amelyben valós mozilátogatók 1908-ban nem részesülhettek („Ó nézd, gyönyörű! Gyönyörű ez a fény- és árnycsere kékbe pirosból!”), és közben olyan költői hatáselemmel egészítette ki a mozgóképek leírását, amellyel az akkor még nem rendelkezett: hangzáseffektusokkal. Míg a képzeletbeli nézők képzeletében felvillanó színek csupán az olcsó történettől és a mozi mimetikus hatásától elkápráztatott mozilátogatót hivatottak jellemezni („Hogyan is, hogyan is lehet ez papírosból!”), a verssorok daktilikus lejtése, amely már az olvasó – valóságosabb – tapasztalatában válik esztétikai hatáselemmé, több, mint az alacsony történet emelt hangnemű ünneplésének parodisztikus eszköze – ez legalábbis a kiinduló feltevése ennek a fejezetnek.

Ha ugyanis meg akar felelni a médiakonkurencia kihívásainak, Babits verse sem elégedhet meg a történet banalitásának felmutatásával. Annál is inkább, mivel a technikai képek „ostobasága” a médiumok működésének legalapvetőbb jellegzetességével függ össze, nevezetesen azzal, hogy a valós tárolásával megsértik az imaginárius és a szimbolikus rend szabályait: „A filmen minden cselekedett ostobábbnak látszik; a hangszalagon [...] nincs lelke a hangnak (*Stimme*); az igazolványképeken csupa bűnözőarc látható – nem azért, mert a médiumok hazudnak, hanem mert szétdarabolják testképünk nárcizmusát.”²⁴⁵ Tehát amikor a vers a „mozgófényképben előadott” történet ostobaságát teszi paródia tárgyává,

²⁴⁵ Friedrich KITTLER, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Reclam, Leipzig, 1993, 93.

rögtön a médiumok technikai „valóságával” találkozik – és ezért eleve túl is lép az imaginárius leírásán.

Szemben azzal a „különös hírmondóval”, aki Babits két évtizeddel későbbi versében az „örök szerelem nagy ritmusát” ünnepli, nem téve különbséget a csillagok és a város fényei között („s ha este / kigyúltak a város lámpái alatta, nem látta őket / sem nagyobbak, sem közelebbnek a csillagoknál”), a „mozgófényképben előadott” „szerelmi tragédia” leírásának eleve a természetes és a mesterséges fényforrások különbségéből kell kiindulnia, és egy költői égitest és egy technikai találmány „vetélkedéseként” kell színre vinnie költészet és mozi szembenállását. Amikor a „hold köre”, e régi költői közhely kapcsolatba kerül a „villanymécsessel” („Vetekszik a holddal a zöld szobafény”), majd pedig a vetítőgéppel („A gép sugarát kereken veti, képköre fénylik a sík lepedőn” – „Elbúj a hold köre”), a vers először két technikát azonosít egymással (mégpedig médiatörténeti szempontból helyesen): a „szobafényt”, valamint a képek kivetítésére szolgáló „lámpát”; másodszor pedig összekapcsol két képi médiumot: a romantikus költészetet és a mozit (médiatörténeti szempontból szintén helyesen).²⁴⁶ A versbeli történetre vetülő fények, a villanymécses és a „hold köre” tehát a költészet és az optikai médiatechnikák vetélkedését is elbeszéli. Már csak azért is, mert a Hold magának a költészetnek az égiteste vagy jelképe: A Hold az az égitest, amelyhez – legalábbis így írja le Hans Blumenberg szép könyve, a *Vollzähligkeit der Sterne* – az esztétikum jelenségei kapcsolódnak, szemben a zsarnoki Nappal, amelynek tisztelete mindig a kultusz formáit ölti. A *Mozgófénykép* korában azonban a Holdnak már nem csupán régi, „kérlelhetetlen ellenségével” kell szembenéznie – mely „vonakodva kölcsönzi csak neki a fényét”²⁴⁷ –, hanem a fény technikai valóságával is, azzal a fénytechnikával tehát, amely „villanymécsesként”

²⁴⁶ A romantikus költészetről mint a filmet előkészítő képi médiumról lásd: KITTLER, I. m., 2005, 113–122.

²⁴⁷ HANS BLUMENBERG, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 175.

kiterjesztette a Nap és a kultusz birodalmát – olyannyira, hogy „a Hold eltűnt szövegkészítőink szóműveiből”²⁴⁸ –, vetítógépként pedig – tehetnénk hozzá – olyan képi imagináriust teremtett, amely a költészet elhasznált jelképeiből él.

Mivel a mozgóképek technikai valóságával van dolga, Babits verse, e régimódi ekphrázis az első sorától kezdődően arra tereli az olvasó figyelmét, ami a költészettől lopott képeken, legfőképp pedig a „hold képkörén” innen van, azaz a vetítógép fényére: „A gép sugarát kereken veti, képkörére fénylik a sík lepedőn”. A vers felütése nem egyszerűen a „gyors jelenések” kezdetét, tehát az üres, megvilágított vásznat írja le, hanem olyasvalamit nevez meg – a mesterséges fényt –, amiben aztán a három optikai médium – leszámítva a negyediket, a verset magát – találkozik.

A *Mozgófénykép* ugyanis nem pusztán a villanyvilágítást és a vetítógépet, de a vetítógépet és az automobilt is összeköti, amikor e két, mozgó képeket előállító technikát – visszatérően – ugyanazzal a színekdochikus megnevezéssel illeti (természetesen mindkettőnek csupán a technikai oldalát emelve ki): „a gép” – „a gép”. Eközben a nézőpontváltások sorozata valóban egymásba csúsztatja a vetítógép és az autó kínálta nézőpontot, és az utazást a látszólag mozdulatlan szemlélő számára feltáruló látvány mozgásaként írja le:

És tűnik a gépkocsi. Mind kicsinyebb-kicsinyebb. De a palota ébred.
Vádat súg a létre. Mi volt az? Utánok! A gép! Tova! S mozdul a képlet.
Nyargalnak az útközi fák növekedve szemünkbe: a kocsi sötét pont
nyargalnak az út jegenyéi. Kígyózik az út tova. Két kocsi két pont.

Ez pontosan az a jelenség, amellyel Rudolf Arnheim, a két világháború között megszülető médiaelmélet egyik mértékadó teoretikusa az érzékek elszigetelésének

²⁴⁸ BLUMENBERG, I. m., 176.

elvét magyarázta, hogy egyben bemutassa azt a hatást is, amelyet a médiumok a tehetetlen érzékekre gyakorolnak:

Szemeink nem elszigetelten működő apparátusok, hanem folyamatos együttműködésben dolgoznak a test többi érzékszervével. Ezért rögtön meglepő jelenségek adódnak abból, ha a szemnek egyedül, a többi érzékszerv támogatása nélkül kell észlelnie. Közismerten szédülést okoz például egy filmszalag látványa, ha a felvevőgép gyors mozgásban volt a felvételekor. Ez a szédülés azért áll elő, mert a szemek egy másik világban »működnek közre« (*»mitmachen«*), mint amit a székekben ülő test izmainak érzékelése jelez; azért tehát, mert, ha a szemünk után ítélünk, a test mozog, miközben a test és az egyensúlyérzés véleménye szerint nyugalomban van.²⁴⁹

Ezért következetes, ha a nézőpontváltások a *Mozgófényképben* a képzeletbeli nézőt azonnal ki is emelik korábbi helyzetéből, amelyben az autó/kamera egy mozgásban lendülő világ képeivel csalta meg mozdulatlan érzékeit („Nyargalnak az útközi fák növekedve szemünkbe”), és az optikai technikák másik oldalára helyezi, hogy érzékeit egy sokkal elemibb hatásnak tegye ki: „És fordul a kép. Jön [...] a gép lefelé. / Vakít ide [...]”. A vers nemcsak azonosítja egymással az optikai technikákat („a gép”/„a gép”), de a betűk egyszerű felcserélésével („vetít”/„vakít”) visszájára is fordítja hatásukat („[...] melyet a lámpa a falra vetít.” / „Jön [...] a gép lefelé. / Vakít ide [...]). Ez úgy olvasható, hogy az imaginárius előállítás és az érzékszervek megbénítása ugyanannak a mediális valóságnak két – esztétikai és technikai – oldala. Míg az előbbinek címzettje, az utóbbinak inkább célpontja („ide”, „szemünkbe”) a néző. A képeket előállító médiatechnikák ezen a ponton visszafordulnak abba a médiatörténeti-haditechnikai eredetbe, amelyből Friedrich Kittler szerint minden optikai médium ered. Ha az optikai technikák – a laterna magicától a filmig – azon alapulnak, hogy médiatörténeti előzményük, a haditechnikaként (tehát az érzékek

²⁴⁹ Rudolf ARNHEIM, *Film als Kunst*, Hanser, München, 1974, 42–44.

elvakításának eszközeként) alkalmazott fényszóró pusztá fényét képi technikává alakítják,²⁵⁰ úgy az optikai hatások megfordítása Babits versében épp e médiatörténeti eredetet fedi fel. Ezért találkozik mindhárom médium, melyek a versben egymás „üzeneteiként” (McLuhan) szerepelnek, tehát a vetítógép, az autó és a „villanymécses” abban, amit a felütés pusztá fényként jelenít meg. Ha pedig a vers felütése e három vetélytárs közös technikai valóságát nevezi meg – amely, mint a Nap, totális hatalmat gyakorol az érzékek felett –, nem meglepő, ha a vers zárata a negyedik, öregebb médium érvényére vonatkozó kérdéssel végződik: „[...] unalmasan itt nyavalynogni mit ér?”

Az a stratégia, amelyet a vers követ, amikor a költészet legősbibb és legünneplényesebb verslábain lépteti be a technikai valóst az írott szavak világába („képköre fénylik a sík lepedőn”, tehát: –UU –UU –UU –), valóban magában rejtja a veszélyt, hogy a vers végül önmagát kénytelen felismerni a zárlat kérdésében. A daktiluson alapuló verselési technikának ugyanis megvan az a hatása, hogy a vers épp önnön eszközeiben mutatkozik egy elmúlt világ részének. A paródia könnyen önmaga ellen fordul, és magát a megszólalás nyelvét (tehát végső soron: a költészetet) tünteti fel múltbelinek.

A költői hangzóeszközök azonban nem maradnak meg a mozgóképes effektek és a nézői affekció rögzítésénél („Követi, keresi, hön lesi, nem leli – nem leli lánya nyomát”),²⁵¹ inkább reprezentációs szerepétől függetlenedő ritmismintaként kezdenek működni, amely az egyöntetű mozgást ritmikus ismétlődéssé alakítja („Zuppan a zápor a messze határon”). A hangzás ekkor már nem pusztán a paródia eszközeként működik, hanem olyan önértékre tesz szert, amelynek révén a vers – ha egyáltalán képes ilyesmire – valóban a mozgófénykép vetélytársává válik. Ha

²⁵⁰ KITTLER, I. m., 2005, 69., ill. 181–186.

²⁵¹ Erről ld. RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 160.

hatékonyságában nem is fogható azokhoz a médiumokhoz, amelyek – mint „hír a dróton” – némán és hírmondó nélkül működnek, és hatalmukban áll megváltoztatni és eltorzítani a test imaginárius képét („Nőnek az arcok”), a hangzás – épp ellenkezőleg – arra szolgál, hogy helyettesítse a tehetetlen és megbénult látószervet: „Vakít ide: hallani szinte, amint robot a kanyarulat elé.” A „hallani szinte” (–UU –U) nem az érzéki inger erősségét fejezi ki, hiszen nem is a látásra vonatkozik, hanem annak a különös médiumkonfigurációnak – az ekphrázisnak – a működésére utal, amelyet a vers és a mozgófénykép kettőse alkot: a vers a látás elkápráztatott és megbénított érzékszervét a hangzás költői eszközeivel pótolja. A vers tehát úgy válaszol a médiakonkurencia kihívására, hogy nem (pusztán) optikai technikaként működik, hanem a hangzás és a ritmus – szintén ősi – eszközeivel él, és a látás technikai befolyásolását a hallás gyönyörködtetésével cseréli ki.

A képek természetesen nem tűnnek el egészen a vetítógép „fénykörében”, azaz a fény technikai valóságában, hiszen a vers félelem és elbűvöltség, szorongás és élvezet keveredéseként beszéli el a mozgó képek élményét. Ha a vers a „gyors jelenések” kínálta „élvezettel” kezdődik, a zárlat annál hangsúlyosabban fejezi ki a képek „összecsodálásában” eleve benne rejlő kettősséget. Mivel a versben kezdettől fogva egymásra vetül a két technika, az autó és a mozi, a „kék a halál” nem pusztán az előbbire, hanem az utóbbira is érthető. Az autó, melyhez feltalálásától kezdődően hozzákapszolódt az erotika és a halál, Erősz és Thanatosz mítosza,²⁵² csak egyik esete azoknak a médiatechnikáknak, amelyek – mint a vasút vagy a mozi – a mozgásélményt egyszerre kapcsolták össze az örömmézzel és a félelemmel.²⁵³ Kék és félelem kettőssége tehát azokra a képekre – pontosabban: érzékelésük szerkezetére – is vonatkozik, amelyek, miközben a meztelen női test látványát ígéri („Vetkőzik az

²⁵² „Mintha azon a helyen, amely kedveli az Erősz, rögtön megjelenne a lebíráhatatlan halálöszön is.” Attilio BRILLI, *Das rasende Leben. Die Anfänge des Reisens mit dem Automobil*, Wagenbach, Berlin, 1999, 75–76.

²⁵³ Vö. Klaus KREIMEIER, *Dispositiv Kino = Die Perfektionisierung des Scheins*, szerk. Harro SEGERBERG, Fink, München, 2000, 23sk.

édes”), zavaróan eltorzítják az alakokat („Nőnek az arcok”). Míg az első esetben egybeesik az, amit az imaginárius elrejt, és az, amit a technikai kívág („Vetkőzik az édes. Az éjjeli gyolcs fedi már.”), a másodikban a technikai a maga önkényességében, az imaginárius és a szimbolikus rend szabályaitól függetlenül működik. A „mozgófényképben előadott” történet tehát meglehetősen nyugtalanító azonosulási lehetőséget kínál a nézőknek (Deréky Pál szerint egy „párnak”²⁵⁴).

A „mozgófénykép” legszebb és legpontosabb metaforája ezért a vers második sorából olvasható ki; a „fénylegező” ugyanis minden eddig említett aspektust átfog: egyszerre érthető 1) a vetítőgép „fénykörére”, 2) elrejtés és megmutatás, csábítás és megvonás mechanizmusára, valamint 3) arra az optikai élményre, amelyben – az érzékelés fiziológiai törvényszerűségeiből adódóan – folyamatossággént jelenik meg az, ami a technikai valóságban megszakított.

Egy korai Road Movie

A „fénylegező” képén persze áttetszik még a Hold hagyományos félköre is, amely aztán a „szobafény” sápadt másaként jelenik meg (majd tűnik el ismét, jótékony homályba borítva az imaginárius képeit: „Surrannak alá. Hamar: – Elbúj a hold köre.”), hogy végül átadja helyét a fény látványosabb, de erőszakosabb technikáinak. Kassák csaknem egy évtizeddel később, 1916-ban, *A Tettben* közzölt versében viszont – mielőtt fényével bármiféle segítséget nyújtana az *Utazás a végtelenbe* olvasásához – a Hold elsőként is szó szerint semmivé válik:

Szédül az agy... Ó jaj! Ma szívem az ég közepén
és vérzik az éj, a szél csupa kén...

²⁵⁴ Vö. DERÉKY PÁL, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány* = Uő., *Latabagomár, ó talatta, latabagomár és finfi*, Csokonai, Debrecen, 1998, 70.

Az elme fonákja fordul a holdra
s lékel a száz foga már...

De semmi!

Nem véletlen, ha Kassák verse az optikai és akusztikus mellé harmadikként a szomatikus érzeteket rendeli („Szédül az agy”), hiszen a Kassák-féle *Utazás* alanyának a Babits-féle mozilátogató élményénél is közvetlenebbül van dolga a test tapasztalatával: mielőtt a technika ünneplésébe foghatna, az autót út mindennapi oldalával kell megküzdenie, azzal, amely az első útleírások elmaradhatatlan kellékévé tette a rázkódás, a szag és a kényelmetlenség okozta rosszullétet, amely csak kísérőjelensége volt a motor lassú szétesésének és a kezdetleges járművek okozta baleseteknek.²⁵⁵ Hogy ember és gép mégse a szétesés és a megsemmisülés pillanatában találkozzon, hanem a mozgás esztétikai élményében („Táncol a fény a vetésbe...” / „Fürdik az árnyam a kusza mezőn.”), Kassák verse – tulajdonképpen ellentétes stratégiákat követve – először a natúra jegyeivel tünteti ki a gépit (ember és gép találkozását az Eros metaforáival jelenítve meg: „Bomlik a fürtje. Vár... De csattan a nyelve parancsa: / s horkan az ágy... Már nem is ágy... Már nem is ágy! Nem!! / ÉRC ÖLE!”), majd a nem-természeti, a kellemetlen, a csúf jelenségeit avatja esztétikai minőséggé („Tűz!!! / gázgőz, bűz, szelep zenéje rág az idegbe”). Az *Utazás a végtelenbe* aztán nem is képes mindenestül megfelelni a „nem-szép” esztétikájának. A legkevésbé akkor, amikor azokhoz a természeti metaforákhoz nyúl („Telivér állat”), amelyeket már Babits verse is a naiv mozilátogató szolamához rendelve alkalmazott („csodaparipa”),²⁵⁶ vagy amikor a hangzóréteg kidolgozásának költészettörténetileg nézve korábbi, szecessziós fogásaival él („Száz zug / zezuga zár” – és „ez még a

²⁵⁵ VÖ. BRILLI, *I. m.*, 30.

²⁵⁶ VÖ. RÁBA, *I. m.*, 158.

szerencsésebbek közül való”²⁵⁷), helyenként egyenesen a Babits-féle ritmusképletet idézve („zegzuga zár”, „dombra a gép”), olyan poétikai környezetben, amely nem kölcsönöz már esztétikai érvényt ezeknek az eljárásoknak.²⁵⁸ A vers ilyenkor inkább arról tanúskodik, hogy a hagyományos szóművészeti eszközöket nem egyszerű átfordítani a technika ünneplésébe.

A fényszóró és az utas mozgásának egymásra vetítése („Táncol a fény a vetésbe...” / „Csillagok szúrnak... Fürdik az árnyam a kusza mezőn.”) azonban ennél jóval tovább megy, hiszen nem egyszerűen két különböző fényforrást feltételez (a fényszórót és a csillagokat), hanem a természeti környezet hatásainak átalakítását is. Az akusztikai és optikai jelenségek mind olyan *effekte*k, amelyek egy művileg alakított érzékelés számára megnyilvánuló természetből származnak:

Bőg a szirén... Táncol a fény a vetésbe...
Húz a horizont... Vészre visogat a szél
És fojtja a mellem: [...]

A természetbe behatoló, de esztétikai jelenségként (tánc) érzékelt, tehát ilyen értelemben nem pusztán technikai valóságában megjelenő gép mintegy felerősíti a száguldás közben érzékelt természet egyszerre optikai (de nyelvileg akusztikusan is közvetített: „Húz a horizont”), akusztikus („Vészre visogat a szél”) és szomatikus („És fojtja a mellem”) hatásait. A vers hangzó eszközei a technikai és természeti hatások ilyen összekapcsolódásakor válnak működő esztétikai hatástényezőkké.

A tájban tükröződő „árny” („Fürdik az árnyam a kusza mezőn”) képe mediálisan szintén nem gondolható el a technikai és a természeti hatások ilyen kereszteződése nélkül. Az én „árnya” (vagy Doppelgängere) olyan mozgóképként jelenik meg, amelyet a természetes fényforrás („csillagok”) és az autó együttesen „állít

²⁵⁷ DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 22.

²⁵⁸ A Babits-hatás több helyen érzékelhető: „a lámpa zöld üvege”; „Loccsan a sártemető”; „Rest jegenyék fehérben futnak előnkbe”.

elő”. De az én kivetítését, melyben az út menti táj szolgál az optikai hatások „kusza” (tehát „zajos”) felületéül, megelőzi a személyiség ellenkező irányú, minden földi határt átlépő kitágítása („Ma szívem az ég közepén”). A vers mégsem a személyiség és a mindenség természetes egységének jegyében helyezi az ént a Hold és a csillagok társaságába, sokkal inkább a természet jelenségei azok, amelyek az érzékelés technikai körülményei között mediális effektusokként térnek vissza.

A fentebb idézett szakaszban a természet csak egy pillanatra ölt emberi jeleget („és vérzik az éj”), hogy aztán természetességétől megfosztott jelenséggént mutakozzon meg („a szél csupa kén”). Nem pusztán a kulcsszavak összecsengése miatt tűnik úgy, mintha az elidegenítő elem (a közvetlen szöveggörnyezetet tekintve) mintegy a szívből eredne („közepén” – „éj” – „kén”), hanem technika és ember következetes felcserélése miatt is. Az én, miközben egyszerűen a „lélek” betűinek megfordításaként jelenik meg („lékel”), olyan tevékenységet idéz („Az elme fonákja fordul a holdra / s *lékel* a száz foga már...”), amelyet a vers korábban gépi-technikai effektusként vezetett be („gázgőz, bűz, szelep zenéje *rág* az idegbe”). Ezért aztán a kén–szív lánc végén már nem könnyű eldönteni, mire/kire vonatkozik „a Sátán szíve” kifejezés, azaz mit/kit köt össze a „90 HP” és „a Sátán szíve” közötti konjunkció. A vers utolsó soraiban szereplő „mi” mindenesetre – visszafelé olvasva – inkább az énhez köti az összekapcsolás második felét („s mi véresen rohanunk a sárga fényben”), s így a levegőt megtelítő „kén”-t is, amelyből – anagrammatikusan – most már kihallható akár az „én” is. A természet jelenségei aztán maguk is azokkal a jegyekkel felruházottan térnek vissza, amelyeket a technika és a technikával fokozatosan összeolvadó személyiség („rág” – „lékel” – „nyűjük”) mutatott: „szűrő” csillagokként és korábbi, költői önmagára alig emlékeztető, „komondorokat öldöklő” Holdként. A természet tehát maga is technikai effektussá válik, hogy optikai médiumként maga vetítse ki az én „árnyát”. A vers technika, személyiség és természet

hármásának egymásba fordításán keresztül halad előre, míg az, ami a versben kép (tehát végső soron maga az „utazás a végtelenbe”), kivetített mozgóképként jelenik meg.

A vers végül háromféle mozgásformát kapcsol össze, az utazás mechanikus „valóságából” eredő, szédítő forgásként elbeszélte mozgásélményt („szédül” – „forog” – „karikáz”), a „végtelenbe” tartó, egyenes vonalú, célirányos mozgást („s előttünk is végtelen a tér”), és az esztétikum célpont nélküli, játékos mozgását (zene/tánc), amely a gépit esztétikai jelenségként viszi színre. Mégsem pusztán arról van szó, hogy a technika ünneplésének, ha a gépit az esztétikai közvetítésén keresztül az utópikus ígéretével szeretné felruházni, e három mozgásforma összekapcsolásából kell kiindulnia.²⁵⁹ Amiről a vers számot ad, az inkább az érzékelés mediálisan vezérelt működésének nagyon korai tapasztalata (az tehát, hogy az én mozgóképként érzékeli önmagát, vagy másként: az, hogy a vers mozgóképként viszi színre a mozgást egyáltalán), illetve az irodalom imagináriusának szintén médiatechnikai átalakulása (tehát hogy a vers önmagát, az „utazást a végtelenbe” mozgóképként viszi színre). Az ennek azonban (a médiatudomány már hivatkozott tételét igazolandó),²⁶⁰ először olvasnia kell, mielőtt önmaga mását mozgóképként követhetné: a vers első közlésén szereplő, később elhagyott mottó szerint egy „rémregényt” (nyilván árnyakkal és Doppelgängerekkel).²⁶¹ Mindez azonban a vers esztétikai tapasztalatának „valóságában” azt jelenti, hogy – mielőtt önmagát mozgóképként követhetné – egy

²⁵⁹ Az autótúról és a technikai utópiai ígéretével fellépő modernség genezisééről lásd Kassák egy későbbi, józanabb és kiábrándultabb időpontban, 1939-ben írt visszatekintését a futuristák indulásáról: „A harminc esztendő előtti propagandisták híradása szerint úgy történt, hogy 1909-ben fiatal írók és festők társasága autókirándulásra indult Rómából, s mielőtt még célhoz értek volna, a mámoros társaság kocsija befordult az árokba. Az autó magas sebességgel versenyt futott önmagával, mint ahogyan azt a technika századának első fiaihoz illendőnek látszott. Ilyen körülmények között született meg a futurizmus. Alkohol göze font köré glóriát, s a hiszékenyeknek és az izgékonyaknak beígérte az új világ megteremtését. [...] A szerencsés kimenetelű autókatasztrófa után 10 00 példányszámban jelentek meg a futuristák első manifestumai.” KASSÁK Lajos, *A 30 éves futurizmus = Élünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978, 210.

²⁶⁰ Lásd a 11. jegyzetet!

²⁶¹ KASSÁK Lajos, *Utazás a végtelenbe*, A Tett, II (1916), 9., 140–141. A mottó tehát nemcsak a paródia szándéka felől olvasható (tehát Babits-kölcsonzéként), hanem az irodalmi és a technikai imaginárius (történeti) összefüggése felől is.

sor mediális, tehát nem pusztán optikai kódot kell szöveg-, azaz olvasástechnikailag összekapcsolnia.

Ami Babits versében a költészet hagyományos, a mozgóképpel szembeállítható működése volt – a költői hangzás –, az Kassák versében a felcserélődéseken keresztül kibontakozó érzéki effektussor részeként jelenik meg. Kassák verse ezért nem költői hangzás és képi technológia szembeállításával, hanem – helyenként már – a mediális kódok egymásba fordításával, „mediális helyettesítésekkel”²⁶² dolgozik.

Kitekintés (Kassák Lajos: 66.)

Ha az *Utazás a végtelenbe* távlatából néhol még az emberi gesztusok otthonos nyelvéen szólal meg a technika („s hogy intem, int ki a lámpa zöld üvegén”), egy évtizeddel később, Kassák Walter Ruttmann *Berlin – egy nagyváros szimfóniája* (1927) című filmjéről írt cikkében az optikai technikák immár nem egy *face-to-face* helyzet szereplőiként, inkább az emberi irányítástól elidegenedő apparátusként jelennek meg, és nehéz volna eldönteni, csupán őrzik vagy inkább felügyelik az emberi cselekvést: „mindenekfölött egy magasrakapaszkodott fényszóró forgatja körül a szemét az alvó világváros fölött”.²⁶³

Nem véletlen, ha a mediális helyettesítéseken alapuló költői technika a 20-as évek végén írt versekben, (részleteiben) legszebben a 66. számozott költeményben (1926) bontakozik ki. Ez a vers olyan mediális átkódolásként jeleníti meg a képzeleti tevékenységet, amely a másik emlékét nem pusztán annak nyomával helyettesíti, de a hangot – a léptek zaját – egyúttal optikai jellé alakítja:

²⁶² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfája és az én kívülhelyezése = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003, 415.

²⁶³ KASSÁK, *I. m.*, 132.

Egy kéz jeleket ír a falra a tárgyaltalan nyugtalanság üzeneteit
hol vagyok én hogy nem látlak téged csillagvándorlás
emlékezetemben világítanak lépteid

Ezt az emlékezetet azonban nem pusztán nyomként megjelenő optikai jelek alkotják, de – ha a második két sor nem más, mint magának a falra írt üzenetnek a szövege – mindenestül egy énen kívülre helyezett, tőle függetlenített, anyagi beíródás eredménye. Ezért aztán logikus, hogy a beszéd eredetét többé nem lehet megnyugtatóan az énről visszavezetni: A fogak között „széttörő” kiáltás a vers egyik legszebb sorában a sziklákon megtörő hullámok képével kereszteződik (egyben a hanghullámok képzetét is földéve: „fogaim között széttörök a kiáltás hullámok amik körülvesznek”), és így – a külső és a belső közötti határ feloldása, a belülről feltörő és a kívülről „felfogott” kiáltás ellentétének elbizonytalanítása révén – a versben megszólaló s egyben megtörő hang azonosíthatatlanná, eredetében megragadhatatlanná, sőt – mint a láthatatlan csillagvándorlás – érzékelhetetlenné válik. A következő sorban elhangzó kérdésre („menni vagy maradni kérdezik”) a vers zárata végül csak a kibontott zászlók néma hívásával tud „válaszolni” (?).

Ha tehát az optikai technikák először még az embernek szóló üzenetek közvetítőinek látszanak is („Az este lámpaszemei, a fényreklámok, a betűtranszparenszek mint égi jelek ragyognak ki a sötétből”),²⁶⁴ mint „égi jelek” – legalábbis a 66. számozott vers tanúsága szerint –, legfőképpen az alvó világváros magasra kapaszkodott, „externalizált” szeme számára olvashatók. Ez az externalizált szem egyben átveszi az emberi látószerv egyik sajátos tulajdonságát, hogy – az érzékszervek közül egyedülként – nem csak észlelésre, de üzenetek küldésére is alkalmas. Még ha az üzenet ez esetben, úgy látszik, nem több is, mint a fény puszta médiuma.

²⁶⁴ Uo., 131.

III. 2. Titokzatos zajok, nyugtalanító képek:

Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című prózaverse és a szürrealista
fotográfia

Noha az avantgárd két technikai „találmánya” közül az egyik a kép, a másik a szó területén született meg, abban megegyeztek, hogy mindketten a 19. századi kísérleti természettudományokból eredtek. A „fotogram” fogalmát – ahogy a II. 1. fejezetben láttuk – Moholy-Nagy László alkalmazta először a fényképezőgép nélkül készített művészi fotóra, az „automatikus írás” költői elméletét pedig André Breton dolgozta ki, de mindkét elnevezés a 19. század természettudományos szókincsére megy vissza. A fotogram tudományos céllal készült felvételt jelölt, például Jules-Étienne Marey kronofotográfiáit.²⁶⁵ Marey, aki média- és tudománytörténetileg egyaránt jelentékeny életművet hagyott az utókorra – így a festőkre és a költőkre is –, „grafikus módszernek” (*la méthode graphique*) nevezte azokat az eljárásokat, amelyeket az időbeli folyamatok rögzítésére dolgozott ki (például egy *sphygmographe* nevű pulzusmérőt). A „grafikus módszer” Marey szerint „magát a jelenségek nyelvét” jegyzi vagy „írja” le, mégpedig „automatikusán” (*écrire automatiquement*).²⁶⁶ A modern költészet és a 19. századi tudománytörténet ilyen „genealógiai” viszonya azonban egyben sajátos paragonét is rejt. Breton, aki természettudományos mintára „feljegyző eszköznek” (*l'appareil enregistreur*) tekintette az automatikus szöveget, az írást alkalmasabbnak gondolta a tudatalatti folyamatok rögzítésére, mint a képeket.²⁶⁷ Marey „grafikus módszere” azonban kifejezetten az alfabetikus írás *ellenében*

²⁶⁵ Vö. Andreas HAUS, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer/Mosel, München, 1978, 18.

²⁶⁶ Vö. David LOMAS, „Modest recording instruments”: *Science, Surrealism and Visuality*, *Art History*, 2004/4. sz., 634.

²⁶⁷ Vö. *Uo.*, 627.

kidolgozott *képalkotó* eljárás volt.²⁶⁸ A grafikus módszer, amely „a szürrealisták korára vált tudományos képalkotó módszerből széles körben előforduló és értett képi idiómává”²⁶⁹, azzal az előnnyel rendelkezett az alfabetikus lejegyzéssel szemben, hogy képes volt rögzíteni a „valós” időbeli folyamatokat, méghozzá mechanikusan, a szubjektum közreműködése nélkül. A grafikus lejegyzés „egy időbeli folyamat térbeli produktuma”²⁷⁰, amely, mint ilyen, pontosabban működött, mint a költészet, e régi időbeli művészet – hiába írta elő ez utóbbinak Breton szürrealista kiáltványa a feljegyzés gyorsaságát és folyamatosságát csakúgy, mint a költői tehetség – azaz a szubjektum – teljes kikapcsolását.

Breton tehát, miközben a költészetet a „zsarnoki”²⁷¹ kép fennhatósága alá rendelte, olyan írásmodellt dolgozott ki, amelynek alapja egy írásellenes képalkotó módszer volt, de Breton számára – paradox módon – lehetőséget nyújtott arra, hogy a költészetet alkalmasabbnak láttassa a tudatunkon uralkodó képek rögzítésében, mint a „tulajdonképpeni értelemben vett képeket (*images visuelles proprement dites*)”²⁷².

Automatikus írás és fotográfia

Amikor az amerikai művészettörténészek egy csoportja, az 1976-ban alapított *October* című folyóirat körüli szerzők a dekonstrukció, a pszichoanalitika és a posztstrukturalista módszertanok mentén kezdték újrafogalmazni a modern művészet kérdéseit, munkájuk egyik fontos terepe a szürrealista fotográfia lett. 1978

²⁶⁸ Vö. Sven SPIEKER, *Die Poetik des Anti-Denkmal: Schriftskeptis, Registratur und grafische Methode = Die Sichtbarkeit der Schrift*, szerk. Susanne STRÄTLING, Georg WITTE, München, Fink, 2006, 145sk.

²⁶⁹ LOMAS, I. m., 641.

²⁷⁰ Uo., 634.

²⁷¹ André BRETON, *A szürrealista varázsművészet titkai*, ford. BAJOMI Lázár Endre = *A szürrealizmus*, szerk. UÓ., Budapest, Gondolat, 1968, 187.

²⁷² André BRETON, *Le Message automatique* = UÓ., *Oeuvres complètes*, 2. köt., szerk. Marguerite BONNET, Gallimard, Paris, 1992, 389.

és 1985 között Rosalind Krauss több tanulmányban és egy gazdag anyaggal megrendezett kiállításon (*L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, Jane Livingstone-nal közösen), Hal Foster pedig, a kör másik meghatározó alakja 1993-ban külön monográfiában foglalkozott a témával.²⁷³ Mindez korántsem volt természetes, hiszen a fotótörténet hagyományosan két másik modellt, a 30-as évek dokumentarista örökségét és/vagy az „új látás” Bauhausból áthagyományozódó gondolatát tüntette ki, a szürrealizmus történetét feldolgozó művészettörténeti munkák pedig egészen a 70-es évek végéig elhanyagolták a fotót. A szürrealista fotográfia „botrányosságának” egyik okaként Foster a Clement Greenberg-féle moderniségeszmény purista beállítódottságát nevezi meg,²⁷⁴ amely a 60-as évek végéig óriási hatást gyakorolt az amerikai művészeti közgondolkodásra. Greenberg először 1939-ben megfogalmazott „új Laokoónja” felől a szürrealizmus túlságosan irodalmias volt – hiszen a legkevésbé sem felelt meg a mindenfajta médiumidegen nyomtól megtisztított absztrakt festői kép eszményének –, a fotográfia pedig eleve túlságosan is a reprezentáció foglya. Amikor tehát Krauss nem sokkal az *October* megalapítása után a szürrealista fotográfiát kezdte tanulmányozni, írásai nagyon határozott stratégiát követtek, és többféle hagyománynak is ellentmondtak.

A szürrealista fotográfia „irodalmiassága” ugyanakkor Krauss számára (aki Michael Fried, tehát a Greenberg-örökség egyik legjelentősebb folytatójának tanítványaként indult) Greenberg-ellenes pozíciója dacára kezdettől fogva leküzdendő problémát jelentett. Legalábbis erre utal az, hogy tanulmányai mindvégig, lehangúlyosabban az 1985-ös nagy kiállítás katalógusában, de még a 90-es évek közepén is rendkívül markáns vitát folytattak a szürrealista költészet és a szürrealista

²⁷³ Sőt, a Krauss és Yve-Alain Bois által közösen rendezett, 1997-es *Formless* című kiállítás szintén az 1985-ös *L'Amour Fou. Photography and Surrealism* című kiállításon és kísérőtanulmányaiban elkezdett munkát folytatja, még ha a későbbi kiállításon már nem is a fotográfia, hanem az *informe* George Bataille-féle fogalma állt a középpontban. Vö. Rosalind KRAUSS, Yve-Alain Bois, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.

²⁷⁴ Vö. Hal FOSTER, *L'Amour faux*, Art in America, 1986/1. sz., 117.

fotográfia elsőbbségének a kérdéséről. Krauss egyik célkitűzése az volt, hogy felértékelje a *Documents* című folyóirat (1929-32) körüli csoport tevékenységét, amelyről a Breton önelbeszélését követő történetírás hajlamos volt elfelejtenni. Krauss tanulmányai ugyanakkor olyan paragoneként írták le a mozgalom két ága, a Breton irányítása alatt működő fővonal és a Georges Bataille fémjelezte szakadár csoportosulás közötti ellentétet, amelyben az egyik oldalon a költészet, a másik oldalon a fotográfia állt.²⁷⁵ Krauss kezdetben olyan értelmezését dolgozta ki Man Ray, Jacques-André Boiffard, Hans Bellmer, Brassai és Raoul Ubac fotóinak, amely az írás Derrida-féle fogalma, a térbeliesülés, a megkettőződés és a szövegszerűség metaforái mentén haladt: „Azzal, hogy a világ testébe vág, megállítja, bekeretezi, térbeliesíti, a fotográfia írottként leplezi le a világot.”²⁷⁶ Krauss korai tanulmányai azt sugallják, hogy a szürrealista fotográfia a jelölő folyamatok minden bonyolultságával számol, és a nézőben az „elkülönböződő iránti érzéket”²⁷⁷ erősíti, miközben az automatikus írás Breton-féle, költői módszere megmarad a reprezentáció tévhitében: „Az automatikus írás folyó (*cursive*) áramlásának igazsága onnan ered, hogy ez a tevékenység kevésbé a reprezentációja, mint inkább a megnyilvánulása (*manifestation*) vagy feljegyzése (*recording*) valaminek: mint azok a vonalak, amelyeket a szívdobbanások megfigyelése közben húz egy lapon a gép.”²⁷⁸ Az automatikus írás fogalma eszerint csak megfordítaná azt az oppozíciót, amely hagyományosan a képet tüntette ki azzal a

²⁷⁵ Vö. Rosalind KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, ill. *Corpus Delicti = L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, szerk. Uő., Jane LIVINGSTON, Abbeville, New York – London, 1985, 15-54, ill. 55-112.

²⁷⁶ Rosalind KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 35.

²⁷⁷ Rosalind KRAUSS, *Photographic Conditions of Surrealism* = Uő., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT, Cambridge, Mass., 1986, 109.

²⁷⁸ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 20. Ezért volt egyébként fontos műfaja a szürrealistáknak a rajz (elsősorban André Massonnál), amely alkalmasabbnak látszott a tudati folyamatok rögzítésének reprezentációs szerepére, mint a képzőművészet (ha lehet ilyet mondani) legáttételesebb műfaja, a festészet. A rajz ilyen irányú felértékelődésében épp a Marey-féle grafikus módszer játszott szerepet, hiszen csak a képi írásbeliség (*visual literacy*) eme újonnan elsajátított formája révén lehetett „az automatikus vonalakat mint a tudattalan ösztönös erők és energiák autentikus nyomát jelentéssel felruházni”, olyannyira, hogy „nélküle ilyen fogalmak mentén szó szerint olvashatatlanok maradtak volna.” (LOMAS, *I. m.*, 641.) A képi írásbeliség természettudományos eredetű kódjainak és a szürrealista képek „olvashatóságának” összefüggéséről lásd még Max Ernst egyik írását: Ernst az „automatikus írás tökéletes módszerét” akarta felfedezni, s „ilyen értelemben alkalmazta[] egyik metszetsorozat[á]ban a *Természettudomány (Histoire naturelle)* címet”. „E metszeteket néhány vizuális hallucináció rendkívül pontos lejegyzésével készítettem, természetesen minden tudományos igény nélkül. E *fiziográfia* forradalmi jelentősége, hogy az első pillantásra képtelenségnek tűnő képsor nyomban jóval érthetőbbé válik, minthogy a modern mikrofizika hasonló eredményeket produkált.” Max ERNST, *Mi a szürrealizmus?*, ford. ROMÁN József, Műhely, Szürrealizmus-különszám (1994), 39.

tulajdonsággal, hogy a reprezentáció kevésbé áttételes fokát vagy módusát képviseli. Krauss későbbi tanulmányai aztán arra használták az *informe* ('formátlan, formátlanság') Bataille-féle fogalmát, hogy a fotográfia indexikus működésében megmutassák az *ellenállást* mindenféle szubsztitúcióval és transzpozícióval, azaz végső soron a képek metaforikus-retorikai működésével szemben.²⁷⁹ Ebben az újabb megközelítésben már ez az indexikus működés helyezné fölébe a fotográfiát a költészet helyettesítő-metaforikus természetének – azaz küzdené le a szürrealista fotográfia „irodalmiasságát”. A fotográfia felértékelése a költészettel szemben tehát végül abban a kérdésben öltött alakot nála – vagy legalábbis lefordítható így is –, lehetséges-e olyan kép, amely mentes a tekintet tropologikus működésétől.

Az a paragone, amelyet Krauss tanulmányai feltártak – és az, amelyet folytattak –, a mechanikusság kérdése körül forgott: míg (Krauss szerint) Breton szerint a képnek mintegy a képzelet belső világából és automatikusan kellene megjelennie, a fotográfia nem rejti el, hogy a kép előidézett, manipulált, tehát mechanikus és *külsődleges* eredetű. Krauss szerint Breton számára a szép „automatikusan érkezik, alászállva a passzívan várakozó költőre, aki álmodozik, szórakozottan firkál és képzelődik, hogy megérkezzenek hozzá a szokatlan hasonlatok és az öntudatlan vágyak. (...) Így aztán a képkészítés fotografikus mechanizációja valóban szakítás – még ha kicsi is – a mozgalom poetikájával.”²⁸⁰ Ez a parodisztikus él nem pusztán arra a „kis szakadásra” utal, amely a fotografikus mechanizációt elválasztotta a szürrealista poétikától, hanem arra a nagyobb szakadásra vagy törésre is, amely a „szokatlan hasonlatok és öntudatlan vágyak” Breton-féle idealista, a tudatalatti világát felszabadítani kívánó elképzelése és Bataille könyörtelen materializmusa között húzódott. De engem első lépésben pusztán az érdekel, vajon a

²⁷⁹ Vö. Rosalind KRAUSS, *Michel, Bataille et moi*, October, 1994 tavasz, 12sk.

²⁸⁰ KRAUSS, *Corpus Delicti*, 60.

„szórakozott firkálmányok” valóban mentesek-e a képek előállításának mechanikusságától.

Krauss maga is elismerte, hogy a „felkavaró szépség” (*beauté convulsive*) Breton-féle fogalma (amelyre a későbbiekben még visszatérek), szintén a jelölő iránti mély érdeklődésről, nem pedig a mediáltság elvetéséről tanuskodik. A fogalom meghatározása ráadásul még 1934/37-ben is olyan gondolatmenetbe ágyazódott bele (első változata a *Nadja* utolsó lapján szerepelt, 1928-ban), amely Man Ray és Boiffard fotóit használta kiindulópontul, és ez arra utal, hogy Breton magatartása a fotográfia kapcsán mindvégig ambivalens maradt (a *Nadja* szövegét szintén Man Ray, Boiffard és mások fotói illusztrálták). 1938-ban készített *Automatikus írás* című fotómontázsán (19. kép) például egy mikroszkóp fölé hajolva ábrázolta önmagát, ahogy Krauss megjegyzi, „a látás eszközével felfegyverkezett szürrealista látnokként”²⁸¹. Krauss szerint ezen a fotón a képek „szövegszerű produktumokként”, egyfajta írásként jelennek meg, „innen a cím”²⁸². Vagy megfordítva, tehetnénk hozzá: az automatikus írás költői produktumai mechanikusan előállított képként – „innen a cím”. Ez az eldöntetlenség számomra arra utal, hogy a költészetet és a fotográfiát, a „nem tulajdonképpeni” és a „tulajdonképpeni” képeket nehéz elválasztani egymástól – különösen egy olyan paragone keretein belül, amely Derrida írás-fogalmára támaszkodik, hogy a (szürrealista) fotográfia elsőbbségét bizonyítsa a (szürrealista) költészettel szemben.

Az alábbiakban a magyar költészet „talán legszebb automatikus szövegének”²⁸³, Németh Andor *Eurydice útja az alvilág felé* című versének²⁸⁴ és néhány szürrealista fotónak az összeolvasására teszek kísérletet, hogy megmutassam, a fotográfia éppúgy nem képes megakadályozni azt, hogy a kép megteljen

²⁸¹ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 25.

²⁸² *Uo.*

²⁸³ VÖ. KARAFIÁTH Judit, *Szürrealizmus*, Klett, Budapest, 1999, 66.

²⁸⁴ NÉMETH Andor, *Eurydice útja az alvilág felé*, Dokumentum, 1927. április, 10–11. A vers szövegét lásd a III. mellékletben.

transzpozíciókkal és szubsztitúciókkal, mint ahogy a költészet sem független attól, amit Krauss egy korai tanulmánya még *photographic condition*nek nevezett, és amely alatt a képek előidézett, manipulált, mechanikus és külsődleges eredetét értette.

Egy történet szerint az automatikus írás ötlete – és egyben az első ilyen módszerrel készült költői szöveg, Breton és Philippe Soupault *Mágneses mezők* (1920) című kötete – Breton és a költőbarát Jacques Vaché kedvelt időtöltéséből származott; a két költő gyors egymásutánban több vetítésre ült be, úgy, hogy véletlenszerűen választották ki és szakították meg a muzik műsorát.²⁸⁵ Az automatikus írás gyakorlata – és vele együtt a tudatalatti tartalmakat felszínre hozó asszociációs technika – eszerint egy olyan médiatechnikából született meg, amely – hiszen Breton és Vaché mozilátogatásai nem mást tártak fel, mint épp ezt – a „látszólagos folytonosságot” „az eleven mozgás kimerevített képekké darabolásával” hozza létre.²⁸⁶ A mozgóképek mechanikus előállítását az eleveniséget a holtra, a *heimlichet* az *unheimlichra* vezeti vissza, tehát ugyanazt a felcserélődést rejti magában, amelyen a „kísérteties”, Freud 1919-ből származó fogalma is alapul. Hal Foster szerint pedig ez a fogalom a szürrealista fotográfia központi alakzata is.²⁸⁷

²⁸⁵ Steven KOVÁCS, *The Poets Dream of Movies = Anxious Visions. Surrealist Art*, szerk., Sidra STICH, Abbeville, New York, 1990, 223., ill. Rosalind KRAUSS, 1924. *André Breton publishes the first issue of La Révolution surréaliste, establishing the terms of Surrealist aesthetics* = Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH, Hal FOSTER, Uő., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004, 190.

²⁸⁶ KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 178., ill. lásd a II. 2. fejezetet.

²⁸⁷ Vő. Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, MIT, Cambridge Mass., 1997³, küll. 21-29.

Képi és hangi inspiráció (Breton paragonéja)

„Ma is, mint tíz éve, teljesen bizonyos vagyok, továbbra is vakon hiszek abban (vakon... olyan vakság ez, amely egyszerre beborít minden látható dolgot), hogy a hallás révén (*par l'auditif*) győzedelmeskedik az igazolhatatlan képiség (*visuel invérifiable*).”

(André Breton: *Az automatikus üzenet*)

Hogy az automatikus írás fogalmában rejlő ellentétes igényeknek megfeleljen, és biztosítsa a költészet elsőbbségét a „tulajdonképpeni képekkel” szemben, Bretonnak elsősorban a költészet anyagán „belül” kellett rendeznie a képek ügyét. Ezért még 1933-ban is, amikor *Az automatikus üzenet* című tanulmányában újra kifejti 1924-es kiáltványának alaptémáit, Breton a „verbo-auditív” és a „verbo-vizuális” módszer hierarchikus szembeállítására mentén határozza meg az automatikus írást. Bármennyire is alárendelt a tudat – és vele az automatikus költemény – a képek zsarnoki vagy despotikus hatalmának, a képek, amelyeket a költőknek még csak felidézni sem áll módjukban, hiszen maguktól jelennek meg, Breton szerint pusztán *hangok hatására* állnak elő, tehát pusztán *termékei* a nyelv hangzó oldali működésének. Noha a szürrealisták a költészet képi lehetőségeit előnyben részesítették a ritmus, a hangzás és a rím eszközeivel szemben, Bretonnak – ha meg akarta őrizni a költészet kitüntetett szerepét a szürrealista forradalomban, és rendezni akarta médiumának belső ellentmondásait – mindvégig *lényeginek* (*essentiel*) kellett tekintenie a szóbeli és a képi inspiráció különbségét, és ragaszkodnia kellett ahhoz, hogy „a szóbeli inspiráció (*inspiration verbale*) végtelenül gazdagabb képi értelemben (*sens visuel*), és végtelenül ellenállóbb a [nem illuminatív, hanem obszervatív módon működő] szemnek, mint a tulajdonképpeni értelemben

vett vizuális képek (*images visuelles proprement dites*).²⁸⁸ A nagy költők (Lautréamont és Rimbaud) Breton szerint „sohasem látták, nem voltak *a priori* birtokában annak, amit leírtak, ami annyit tesz, hogy nem is írtak le semmit, arra szorítkoztak, hogy meghallják a lét sötét kulisszái mögül alig kivehetően megszólaló beszédet (...). Az »illumináció« *azután* jön.”²⁸⁹ Tehát a szóbeli/hangi inspiráció után. Ez az „alig kivehető” vagy „alig megkülönböztethető” (*indistinctement*) ugyanakkor a mormogás és a moraj szintjére vezeti vissza az artikulált szóbeliséget, aminek még lesznek következményei. Most csak arra utalok még, hogy Breton 1924-es kiáltványa, amelyre ez a későbbi cikk utal, és amely az automatikus írás alapeseteként egy félálomban megszólaló hang kiváltotta képről számol be („egy embert kettészelt az ablak”), a hangot a fotográfiában használt előhívó anyaghoz (*révélateur*) hasonlította.²⁹⁰ A képi reveláció tehát a hang hatására, de nem annyira szellemi, inspirációs, hanem inkább vegyi úton áll elő. Tehát ha úgy tűnik, hogy abban, amit a hang mond, „lehetetlen megváltoztatni egyetlen szót is”²⁹¹, az nem azért van, mert ez a félálomban megszólaló, névtelen hang – minden automatikus költemény ősforrása – a stilisztikai kódok előírta választási lehetőségek közül mindig a legtökéletesebbet választja, hanem azért, mert a hang vegyi, fotografikus módon, azaz *anyag*i *beíródásként* viselkedik, s így legfeljebb kitörlődni vagy átíródni tud, tetszőlegesen megváltoztatni azonban nem lehet.

De ha mindeközben eszünkbe jut, hogy Breton 1925-ben, *Szürrealizmus és festészet* című tanulmányában – a fentebb idézettekkel épp ellenkezőleg – azért helyezte a festészetet a zene fölé, mert úgy gondolta, hogy az „auditív [eredetű] képek alacsonyabb rendűek a vizuális képeknél”, tudniillik kevésbé „tiszták és pontosak”,

²⁸⁸ BRETON, *Le Message automatique*, 389.

²⁸⁹ *Uo.*, 389. „[...] ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement [...]” A szöveg helyi a tanulmány első soraira utal, amelyek egy olyan esetről számolnak be, amelyben egy félálomban megszólaló hang sajátos képi asszociációt indított be, a történet szerint a hang mintegy a „színpalak mögül szólalt meg (*prononcés à la cantonade*)”. *Uo.*, 375.

²⁹⁰ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* = Uő., *Oeuvres complètes*, 1. köt., szerk. Marguerite BONNET, Gallimard, Paris, 1988, 324.

²⁹¹ *Uo.*

úgy ebből csak azt a következtetést lehet levonni, hogy a hierarchiák sohasem szubsztanciálisak, hanem mindig stratégiaiak (vagy retorikaiak).²⁹² A hierarchiák eredendő talajtalanúsága s az e tényből fakadó ellentmondások pedig leginkább épp az irodalom (ön)meghatározása kapcsán bukkannak felszínre. Ez utóbbi ugyanis különösen bonyodalmassá válik azután, hogy a nyelv – ahelyett, hogy romantikus módon továbbra is a transzcendentális hang médiumaként működné – maga is akusztikai és optikai oldalra esik szét. Ahogy Friedrich Kittler az „1900-as feljegyző rendszer” kapcsán írja:

Csak miután a nyelv már nem természet, lép elő benne egy másik, fiziológiai természet. [...] A nyelvet – annak két oldalán – optikai és akusztikai ingerreakciók, képek és hangok hozzák létre, mint jelölő és jelölt. [...] A képi jelölt és a hangi jelölő közötti törést nem ugorhatja át semmiféle folyamatos fordítás, csak metafora vagy transzpozíció.²⁹³

Az „1900-as feljegyző rendszerben” – más szóval: a „modernségben” – a nyelv optikai és akusztikai ingerekre hasad, méghozzá olyan diszkontinuus törés mentén, amelyet csak figurális transzpozíció tud „átugrani”, és semmilyen szubsztanciális azonosítás áthidalni. A két, diszkontinuusan kapcsolódó (vagy elválasztott) oldal közül ugyanis egyik sem eredendőbb vagy lényegibb a másiknál, és nincs közös, természetes forrás – például a beszélő szubjektum bensősége –, amelyből erednének.^{294,295} A nyelvnek ez a nyugtalanító, talajtalan külsőlegessége az, amely előidézi (és aláássa) mindazokat a kísérleteket, amelyek az egyik vagy a másik oldalban vélik felismerni és rögzíteni az irodalom alapvetőnek tételezett működésmódját. Így tünteti ki Breton *Az automatikus üzenet* vagy Németh Andor

²⁹² Lásd erről még az I. 2. fejezetet.

²⁹³ Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 - 1900*, München, Fink, 2003⁴, 227.

²⁹⁴ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as feljegyzőrendszer – Történelem – kultúra – medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 164sk.

²⁹⁵ A két oldal szervesnek tételezett kapcsolatáról lásd az I. 1. fejezetet.

Kommentár című cikke a hangzóságot, másodlagos vagy – mint Németh Andor esetében – akár káros szerepet tulajdonítva a képeknek.

1927-ben, a *Kommentárban* Németh Andor olyan költészetdefiníciót fogalmazott meg, amely a költészet eredendőnek tartott, „igéző és idéző” működését kívánta helyreállítani. Könnyű észrevenni, hogy abban a képellenes költészetdefinícióban, amely ebből a cikkből kibontakozik, a „képszerű” költészet és a fotográfia épp azért kerül egy oldalra, mert mindkettőben a médium mechanikus, külsődleges, automatikus működése nyilvánul meg. A „igéző és idéző” nyelv iránti sóvárgásból pedig nem nehéz kihallani a nyelv mechanikus természetével szembeni *irtózást*: a „holt grammatika és hagyományos szókötés” elvetése nem pusztán „az élettelen formák” ellen lázadó modern költő heroikus erőfeszítéseiről tanúskodik, hanem – legalább ennyire – a mögötte megbújó mélyebb idegenkedésről, amelyet az ébreszt fel benne, hogy az író „a nyelv kihűlt anyagával babrál, akaratlanul rátapint[va] egy-egy eleven idegre.”²⁹⁶ A nyelv „kihűlt anyaga” keltette irtózás kelti fel a vágyat, hogy a vers „szétszedhetetlen egység” legyen, amely része az *élan vital*nak, a valóság „benső lendületének”, „sodrásának” és „áramlásának”; és ugyanez ébreszti fel a tehetetlenség érzését az élettelen anyaggal szemben, tudniillik hogy „előtte áll a szavak óriási tömege”, valamint a félelmet, hogy aki „a nyelv kihűlt anyagával babrál”, az maga is „halott”.²⁹⁷ De ezzel a vészjósló következtetéssel talán túlságosan is előreszaladtam már; egyelőre elegendő annyit megmutatni, hogy ebben az 1927-es cikkében az *Eurydicét* író Németh Andor épp azzal szembesül, hogy a költészet „anyaga” maga sem mentes a mechanikusságtól. A nyelv kész, mechanikus – más szótárban: allegorikus – természete az, amelyet a vers „cselekvő-mágikus” (azaz, rövidebben kifejezve: performatív) működésének le kellene győznie. Ez a

²⁹⁶ NÉMETH Andor, *Kommentár* = Uő., *A szélén behajtvá*, szerk. Réz Pál, Magvető, Budapest, 1973, 174.

²⁹⁷ Uő., 179.

mechanikusság pedig Németh Andor cikkében épp a képszerűség, a fotografikusság és a szemfényvesztés attribútumaival társul.

Hang és zaj

„Azok a minőségek, amelyeket emberi hangon ki tudunk fejezni, éppenséggel ellenkeznek azokkal, amelyeket – anélkül, hogy megalapoznánk – be kell iktatni a költészetbe.”

(André Breton, Paul Éluard: *Jegyzetek a költészetről*)

Ha a *Kommentár* képellenes költészet-definíciót fogalmazott is meg, Németh Andor ugyanekkor írt *Eurydice útja az alvilág felé* című „prózaversében”²⁹⁸ olyan hangok vagy zajok szólnak meg, amelyek elég kevésbé artikuláltak, viszont elég „idegtépők”, tehát fiziológiai hatásukban elég erőteljesek ahhoz, hogy a versnek egy sor képet kelljen bevethetnie a megszelídítésükre.

Az automatikus írás fogalma – első megközelítésben – a reprezentáció kérdése körül forgott, hiszen Bretont az foglalkoztatta, miként lehet olyan szabályokat kidolgozni a költészet – vagy egyszerűen az írás – számára, amelyek alkalmassá teszik a tudatalatti folyamatok mechanikus és automatikus lejegyzésére. Ez az automatikus írás azonban az *Eurydicében* olyan képeket jegyez le vagy termel ki – a szekrény, a fiók, a poharak, a palackok és a tálak, a pince, a piramis vagy az alagút képeit –, amelyek a tudatot az emlékezés, a gyász és a képzelet tároló edényeként viszik színre,

²⁹⁸ A korai szürrealista kísérletekben a hangstílus az automatikus *eseményen*, és nem a *szövegen* mint végeredményen volt; ez utóbbi inkább az automatikus esemény eszköze volt, azaz olyan *írásgyakorlat*, amelynek célja, hogy felszabadítsa a tudatalatti gátakat, nem pedig irodalmi céllal készült *produktum*. Michel Beaujour elemzése világított rá arra, hogy azok az irodalmi kódok – így a „prózavers” mint műfaji kód –, amelyek mentén e szövegeket olvassuk, egy olyan félreértés vagy – Beaujour még technikaibb kifejezésével: – „hiba” eredményeként lépnek működésbe, amely – noha *irodalomtörténeti* hatásösszefüggésbe helyezi a szövegeket – a maga részéről pusztán az esemény (*performance*) és a szöveg (*text*), azaz írásgyakorlat és szöveghasználat közötti *mediális váltás* következménye, amely „elkerülhetetlenül” rákényszeríti a szöveg olvasására egy „textuális ökonómia” szabályait: „Noha a »szürrealista szövegek«, mint Breton és Soupault *Mágneses mezője* vagy Breton *Oldható hala* [...] elméletileg nem versek, ténylegesen mégis prózaversekké váltak: akárhogy is, így fogadták őket, és pusztá közzétételük, amely egy textuális ökonómiába helyezte őket, tökéletesen igazolta ezt az elkerülhetetlen kategorialis hibát.” Michel BEAUJOUR, *From Text to Performance. 1924: André Breton Publishes the Manifeste du Surréalisme and Launches, with His Friends, La Révolution surréaliste = A New History of French Literature*, szerk. Denis HOLLIER, Harvard UP, Cambridge Mass. – London, 1989, 867-868. Nem tudok róla, hogy Németh Andor vagy Déry Tibor 1926/27 körül a Dokumentum körében szürrealista szeánszokat szervezett volna; az *Eurydice útja az alvilág felé* mint prózavers mindenesetre maga is ennek a mediális váltásnak és „elkerülhetetlen kategorialis hibának” az – immár *hatástörténeti* – terméke.

azaz „mint üres tárolót, dobozt vagy sírt”²⁹⁹. Ezek a metaforák vagy allegóriák pedig mind olyan figurációi a tudatnak, amelyek az automatikus költeményt nem annyira az emlékező tudat bensőségességével, sokkal inkább a tárolók külsőlegességével kötik össze. Azaz nem a tudat bensőségessége és az automatikus írás közötti *reprezentációs* viszonyról van szó, hanem olyan sajátos *médiakonfigurációról*, amelyben a tárolás és a lejegyzés pszicho- és írástechnikái kapcsolódnak össze.³⁰⁰ Ez a médiakonfiguráció pedig nemhogy kizárná a (más) mediális csatornákat, de még egy sort meg is idéz belőlük: az írógépet és a mozit, a morzejeleket és a hieroglifákat, az „anyakönyvi kivonatokat” és a „személyiségi bizonyítványokat”. Ez utóbbiak – és egyéb „kiselejtezt okmányok” – azok, amelyek, ha tartalmukat kihányó szekrényekről van szó („a szekrények kihányják titkaikat a föld tele van papírral”), kiáramlanak vagy felszínre kerülnek – legyen az az emlékező tudat vagy a holttestet rejtő föld felszíne. De mielőtt nagyon előreszaladnék vagy belegabalyodnék a vers figurációs mechanizmusaiba – amelyek, amint már most kitűnik, minduntalan felcserélik a tudat, a sír és az írás trópusait –, ezen a ponton csak annyit állapítok meg, hogy – ha a tudat tartalma semmi más, csak papír és „kiselejtezt okmány” – az is következetes, ha az *Eurydice* gyászbeszéde nem pusztán egy könnyen felismerhető sírfeliratban végződik („1878. V. 6. és 1913. III. 2.”), hanem egy olyan betűhalmazban, amelyet ugyan ki lehet olvasni, de nehéz beszédként értelmezni. Ez a betűkre szakadozó, oszló vagy máló szöveg a vers végén újra beírja vagy bevési a másik nevét (az „asztal hátába” vagy a „falba”, nem tudni pontosan), de olyan diszjunkcióval, amely a beszédet („dice”) csak a tulajdonnév megsértése, eltorzítása, kitörlése árán képes – anagrammatikusan – kódolni: Eury/dice.³⁰¹ Ezért az értelmezőnek eleve le

²⁹⁹ Paul de MAN, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 429.

³⁰⁰ A Breton-féle automatikus írásról mint pszichotechnikáról lásd: KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 372sk.

³⁰¹ Ez az anagrammatikus olvasat, amelyre a név kettészakadása ad lehetőséget, csak a betűkre figyel és elváltak a fonetikai rendtől – azaz mindegy, milyen kijetés szerint olvassuk ki egyébként a mitológiai nevet.

kell mondania arról, hogy „a tárolót vagy a benne tartott holtestet” „átváltoztassa hanggá”³⁰².

Az *Eurydice* olyan vers, amely a megszólalás egyszerű fiziológiai zavarával kezdődik („torkomban éles kaparást érzek”), és az artikulációs küszöbérték alatti hanghatások figuratív transzpozícióin keresztül bontakozik ki, hogy végül, az utolsó sorban a hallgatással végződjön („esztendőig aludt a hallgatás és a mosdótál fenekén”). Mivel azonban a hang eleve artikulációs, és nem reprezentációs problémaként jelent meg, ez a hallgatás sem jelent többet, mint hogy a beszéd helyét átveszi a nem hangra utalt beírás (a sírfelirat). De elsőként visszatérek az artikulációs küszöbérték alatti hanghatások figurációs problémáira.

Ahelyett, hogy az alvilági hatalmakat megnyerve szólásra bírná a holtat, az *Eurydice* olyan vers, amelyben a „halott fülemüle” is „csattogni” kezd, ha megszólal: „a halott fülemüle megszólal és csattogni kezd a lámpák lassan lesüllyednek kiderül minden a szekrények kihányják titkaikat”. A halott fülemüle csattogása olyan hangjelenségek sorába illeszkedik, amelyek – mint a csilingelés, a csörömpölés, a dobogás, a ketyegés, a koccanás és a kopogás – nemcsak, hogy nem rendelkeznek esztétikai értékkel, de egyben egy eredetében és akusztikai minőségében nem meghatározott hang helyettesítőiként jelennek meg. Ez a hang – vagy inkább zaj –, amelynek eredetét hiába keresi a beszélő, hol zsebórák ketyegéseként, hol villamos csilingeléseként, hol vasdarabok koccanásaként, hol lovak dobogásaként, hol léptek kopogásaként értelmeződik, s közben az is bizonytalan marad, hogy ezek az ideiglenes

³⁰² Lásd de MAN idézett Baudelaire-elemzését, uo. Bori Imre egyébként így jellemzi Németh Andort: „Ha tudat alatti világa képei után merül le és kutat, elsősorban intellektuális emlékeire bukkan, irodalmat talál, s ha asszociál, akkor is műalkotásokról verődik vissza legtöbbször kísérletképpen elszabadított gondolata.” (Bori Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970, 49-50.) Bori ugyan nem árulja el, milyen „irodalmat talál”, de az *Eurydice* esetében akár Baudelaire nevezetes *Spleen*-verse is lehet ez az „emlék”, hiszen az *Eurydice*-ben a *Spleen* nevezetes figurációi, az „aktákkal” és „titkokkal” teli fiókos szekrény, a pince és a piramis mind megjelennek a tudat metaforáiként. Ezt a lehetőséget azonban, ti. hogy az *Eurydice* a „kiselejtezett okmányok” és más emlékek mellett egy verset is tartalmazna (ahogy egyébként a *Spleen*-ben is olvassuk: „benn tarka gyűjtemény, / vers, akta, számvetés, levélke, hangjegy” stb.), nem vizsgálom részletesen, mert engem itt elsősorban nem a költészettörténeti összefüggések érdekelnek. Egy ponton azért rátérek majd egy ilyen csapásirányra is, de csak azért, hogy a tapintásos érzékelés figurációit jobban kibonthassam a versben.

figurációk a képzelet, az emlékezés, az észlelés vagy a hallucináció mely rendjéhez társítandók éppen. Egy-két rövid részletet ragadva ki csupán:

a kalauz meghúzza a zsineget a csörömpölés megindul a vízesés zuhog a halottaskocsi úszik [...] de a kocsis nem áll meg [...] Eurydice felkelt és odatalált a kapura a szelelőlyuk sodorta ki vagy tisztára a föld nyelte el azért ez a dobogás máshonnan jön ezek nem a múmia lovai türelmetlen fejükkel hátralesve a nyírottfejű kocsis jövetelére ezeket a hieroglifeket meg fogjuk fejteni oszlopról oszlopra módszeresen mint Champollion [...] a folytonos csilingelés az idegeimet tépi [...] a pincelovak dobognak vagy Eurydice lépte kopog a halántékom mögött az érverés apró morzejeleivel

A versben egy tökéletesen sohasem artikulálódó hang „morajlik”, a versbeli figuráció feladata pedig az, hogy – a beszéd artikulációs zavara és a hallgatás trópusa között – e hangot elkülönítse, azaz megkülönböztesse a morajló háttértől, és jellé alakítsa. A figurális transzpozíciók sora azonban ideiglenes azonosításokat enged csak meg, és ráadásul olyan képeket állít elő, amelyek e hang vagy zaj figuráción *imnén*, pszichofizikai hatásáról tanúskodnak: Ahelyett, hogy az alvilági hatalmakat is elbűvölő ének lenne, ez az „alig kivehetően” vagy „alig megkülönböztethetően” (*indistinctement*) megszólaló hang az „idegeket” tépi.

A látás fenyegetettsége

Ha a hangok mindig magukkal hozzák a figuráción innenről, a költészetén túlról, az alvilágból vagy a technikából származó zajukat, nincs ez másként a képekkel sem, amelyek a versben mindvégig a láthatóság határán jelennek meg (ráadásul, ahogy legalábbis Breton állítja, despotikusan). Már a vers első sorai bejelentik, hogy „a sötétség órája következik”, a titkok és papírok kiáramlását pedig később nemcsak a halott fülemüle csattogása, hanem azoknak a lámpáknak az elsötétülése is kíséri,

amelyek korábban megvilágították Eurydice útját. Az a sötétség azonban, amely ily módon előáll, nem ugyanaz, mint a nappalt felváltó éjszaka vagy a lehunytt szemek mögötti képzelet sötétje, amelyben a csillaghullást is látni („a végtelenbe iramló üstökös augusztusi csillaghullás lehunyod a szemed”), hanem olyan vakság, amely eleve beíródik azoknak az optikai médiumoknak a fényébe, amelyek a versbeli jelenetet megvilágítják. Annak a reflektornak a fényében ugyanis, amely kezdettől fogva rátűz Eurydicére, csak Eurydice *árnya* vagy csak maga a *fény* látszik, hiszen „imbolyogni” csak a fénycsóva vagy az árnyék tud: „Eurydice még mindig imbolyog rátűz a reflektor és szemek jelzik az útját”. Mielőtt belépne az alvilágba vagy rátalálna a kapura, kisodorná a szelelőlyuk vagy elnyelné a föld, Eurydice eltűnik a szemünk elől.

Ha pedig a jelenségek eltűnnek az optikai médiumok „zajában”, azaz a pusztában, az érzékelésben csupán a fiziológiai hatások *nyoma* marad hátra – olyannyira, hogy a szöveg innentől kezdve csupa „égő” és „lobogó” szemről beszél. A látás veszélyeztetettsége szinte minden mediális csatornába beíródik, amelyet a vers színre visz, nemcsak azokba a jelenetekbe, amelyekben Eurydice reflektorok fényében jelenik meg – egy színpadon vagy a mozivásznon? –, hanem az írógépre és a mozira tett későbbi utalásokba is. Noha nem egyértelmű, vajon a „megmaradók”, azaz az emlékezők, akik „vakon is látnak és ujjaiak táncolnak az írógépen”, vajon az írógépből kijövő szöveget nézik-e, vagy – elfordítva tekintetüket a némaság és a vakság alakzatairól – az „augusztusi csillaghullást” látják, az olvasónak a szöveget kell tovább követni, amelyben a lehunytt szemek mögött hirtelen égni kezd az éjszaka („a szoba négy sarka közt a végtelenbe iramló üstökös augusztusi csillaghullás lehunyod a szemed ég az éjszaka”), ami két sorral lejjebb átragad a szemekre („könnytelenül égő szemekkel”) – ez pedig már nem egy belső szemek elé vetülő látványt feltételez, hanem egy olyan fiziológiai jelenséget ír le, amelyik gátolja a

látást. Nem véletlen, hogy ez a részlet a némaság és a vakság legerőteljesebb képeibe torkollik: „ez a kétségbeesetten felrántott száj Asta Nielsen arcáról csurog a vazelin Conrad Veidt kitépi a szemét véres vattát ragaszt a szemére”. Ez a szövegrész a megfolyó maszkkal nem a látszatot vagy „szemfényvesztést” (lásd a *Kommentárt*) leplezi le – amely a médiatechnológiáknak csak az egyik, és nem a legelemibb hatása –, hanem arról beszél, hogy a médiumok – túl a felvételkor használt reflektorok fizikai hatásán –, képesek erőszakosan elválasztani egymástól az érzékeket, amelyek így – exteriorizáltan – nem tartoznak egészen a szubjektumnak ahhoz a képességéhez, hogy beszél és lát.

A tapintás figurációi

A versbeli médiumok hatása ugyanakkor nem csupán a látásra és a hallásra terjed ki, hanem a tapintásra is. Az írógépek „vak és taktilis hatalma”³⁰³ ugyanis – és ebben technikátörténetileg az Underwood járt élen – elkülöníti egymástól az érzékeket, amikor a betűket épp abban a pillanatban, leírásuk pillanatában rejti el a szem elől, amelyben a kézírás a kezét a szem irányítása alá rendelte. Az „írógépen Underwood” születő automatikus költemény tehát eleve elválasztottan működteti a látást és a tapintást; s a vakon gépelő, ha nem az „augusztusi csillaghullást”, hanem az automatikus vers leírt sorait követi (ezzel tulajdonképpen megsértve a szürrealista kiáltványban lefektetett szabályokat), legfeljebb a szövegbe hallucinálhatja azokat a híres csillagokat, amelyek *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* eredeti szövegét szinte taktilis minőséggel ruházták fel.³⁰⁴ Mivel ezeket egy Underwood írógépen nem ütheti le – azaz a jelkészlet, amivel gazdálkodnia kell, nem ad lehetőséget látás és

³⁰³ KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 237–238.

³⁰⁴ Ez a szövegváltozat 1922-ben, az egyetlen számot megért 2x2 című folyóiratban jelent meg, amelyet Kassák Lajos és Németh Andor közösen szerkesztettek.

tapintás ilyen összekapcsolására –, annyit tehet csak, hogy szövegszerűen, tehát metaforikusan, azaz költőien megidézi a csillagokkal tördelt szöveget:

Tudtuk holnap a görbe vonalak ✨ ho zsupp ho zsupp ✨ azt mondta elmész Kasikám és én elszáradok a pódiumokon és nádler úr mázolásáiban

ide tetted a tenyeredet a vonalak mentek a bizonytalanba a szerelem völgye piros volt és az én életem elapadt vékonyan mint valami forrás ahol mind a vonalak összefutnak mint szarkalábak a szemem alatt most már mindegy a másodpercek ketyegése is a mellényzsebbe rejtett zsebórák alatt a halánték kihagyó érverése a kéregető tenyér

Ahelyett, hogy a csillagokat tipográfiailag is beültetné a szövegbe, és így mentené át a taktilis érzékelést a papír optikai felületére, a korábbi szövegben szereplő metaforát, az utat helyettesítő görbe vonalakat rögtön lefordítja a kéz nyelvére. De mivel minden figuráció, amely az érzékek összekapcsolását célozza, pusztán átmeneti és ideiglenes lehet, vagy mert a vendégsszöveggel annak (de)figurációs eljárásait is tárolni kell, vagy mert az automatikus írás asszociációs mechanizmusai így működnek, a tenyér vonalai felidézik a „szerelem völgyét”, a völgy a forrást, az elapadó forrás (amely majdnem szó szerint veszi át a vendégsszövegből az elszáradás képzetét) a szarkalábak összefutó vonalait, a szarkalábak a zsebórák ketyegését, a ketyegés pedig a halánték érverését, amelyet a vers egy későbbi részlete – hiába tér vissza az asszociációs lánc a kéregető tenyérhez – szó szerint elzár a tapintás elől: „vagy Eurydice lépte kopog a halántékom mögött az érverés apró morzejeleivel kitapinthatatlanul”. A vers az érzékek ilyen diszkontinuus-transzpozíciós összekapcsolásával választ el bennünket a dolgok fenomenális megragadásának esélyétől, legyen az a másik emléke vagy a zsebórák alatt vagy a halánték mögött ketyegő idő.

A kísérteties logikája (Foto/gráfia)

„A kísérteties logikája de facto dekonstruktív logika.”

(Jacques Derrida – Bernard Stiegler: *Echographies of Television*)

De visszatérek a némaság és a vakság fentebbi képéhez, amelyben az az alakzat érhető tetten, amely Hal Foster szerint központi helyet foglal el a szürrealizmus képi retorikájában. A „kísérteties” – pusztán tropológiai tekintve – egyszerű felcserélődés révén jön létre, mégpedig a mozgó/mozdulatlan (*im/mobile*) vagy az élő/élettelen (*in/animate*, ill. *in/human*) tengely mentén.³⁰⁵ Hal Foster elemzése a „felkavaró szépség” fogalmára támaszkodik, amely Breton *L'Amour fou* című regényében (1937) szerepel. Breton szerint „a felforgató szépség rejtett-erotikus, robbanó-mozdulatlan, mágikus-alkalmi lesz, vagy semmilyen.”³⁰⁶ Breton és Hal Foster példája Man Ray két képe, a *Rejtett-erotikus* (1934) (**20.** kép) és a *Robbanó-mozdulatlan* (1934) (**21.** kép); az előbbin „a női test és a gép az átmenet állapotában látszik”³⁰⁷, a másodikon egy forgás közben kimerevedő táncost látunk, itt a felvétel „erőszakosan megakasztja az eleven tevékenységet”³⁰⁸. A harmadik kategóriára („mágikus-alkalmi”) példa Brassai *Önkéntelen szobrok* (1933) (**22.** kép) című sorozata, amelyen szervetlen képződmények öltenek sejtelmes, erotikus jelleget.

Németh Andor versében a lecsurgó festék képe azért válik kísértetiesé, mert abban a figurációs láncban, amelyben a csepegő gyertyaláng, a hulló vakolat és a sírra zuhanó göröngyök kapcsolódnak össze, a festék maga is leginkább könnyként csurog alá, így azonban felcserélődik az élő és az élettelen anyag, különösen, hogy az arc, szemben a megindultságot jelölő csorgó anyaggal, maga mozdulatlan („felrántott

³⁰⁵ Vö. Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, küll. 21-29.

³⁰⁶ „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.” André BRETON, *L'Amour fou* = Uő., *Oeuvres complètes*, 2. köt., 687. A regénynek ez a részlete először a *Minotaure* című folyóiratban jelent meg, 1934-ben.

³⁰⁷ Briony FER, *Surrealism, Myth, and Psychoanalysis* = David BATCHELOR, Uő., Paul WOOD, *Realism, Rationalism, Surrealism*, Yale UP, New Haven – London, 1993, 216.

³⁰⁸ FOSTER, *I. m.*, 25.

száj”). Sőt, a „csepegő gyertyaláng” két sorral fentebbi képe miatt még azt sem túlzás mondani, hogy az arc mintha maga csorogna alá élettelen anyagként. A lecsorgó festék ugyanakkor egy sor hasonló képet idéz fel, amelyek közé nemcsak a csepegő gyertyaláng, a hulló vakolat és a sírra zuhanó göröngyök tartoznak, hanem a földre lehulló dohány, a poharak alján ülő maradék vagy a kiürülő gyümölcsöstál is, amelyek végül a tál fenekén fekvő vagy alvó, megfeketedett menyasszony képében sűrűsödnek össze. Bármennyire összefüggő is azonban e figurációs lánc, ezekbe a figurációkba eleve beíródik vagy -ékelődik egy diszjunktív mozzanat, hiszen ezek a képek egyszerre (lehetnek) metaforái az emlékező tudatnak mint tároló edénynek és magának a holttestnek mint maradéknak. A szöveg a kísérteties mindkét figurációs lehetőségének példáit elővezeti (lásd „kétségbeesetten felrántott száj” [mozgó/mozdulatlan] és „lecsorgó vazelin” [élő/élettelen]), de ezek végül mind a tudat, a sír, a holttest és az írás felcserélődésében találkoznak. Ezt a felcserélődést az írógép neve a szöveg figurációs környezetében („de ez volt a legszörnyűbb a sötétben a faburkolat alatt”) anagrammatikusan is jelöli (Under/wood).

De nem pusztán az írógép „vak hatalmáról” van szó, hanem azokról a technológiákról is, amelyek imbolygó fényükkel maguk is elvakítanak, vagy megkettőzve, árnyékként vagy árnyként teszik egyáltalán láthatóvá a jelenségeket. Még a vers figurációs összefüggéseit sem kell elhagynunk a következő magyarázat kedvéért: „Amint létezik képi technológia, a láthatóság éjszakát hoz. A láthatóság egy éjszakai testben testesül meg, éjszakai fényt sugároz. [...] már eleve éjszaka van, amint foglyul ejtenek bennünket azok az optikai eszközök, amelyek nem is igénylik a nap fényét. Már eleve kísértetek vagyunk [...]”³⁰⁹ Az alfabetikus vagy fonetikus írás, amely „sohasem alfabetikus vagy fonetikus maradéktalanul”, és a képi technológiák,

³⁰⁹ Jacques DERRIDA, Bernard STIEGLER, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, Polity, Cambridge, 2002, 115-117.

amelyek „nem állnak a fonetikus-alfabetikus modell szolgálatában”,³¹⁰ ugyanazt a logikát követik: az utóbbiak sajátos, nem alfabetikus beírást hajtanak végre, amikor az archa olvasztják a gyászt (amelynek nem *kifejeződése*, csak *jele* a lecsorgó arcfesték), az előbbi pedig óraketyegéssé és morzejelekké transzformálja a szívdobogást és az érverést, és írássá vagy sírfelirattá a tenyér vonalait („emlékszem asztal ide tetted a tenyeredet a vonalak mentek a bizonytalanba”; „e falba olvadt mintha az asztal hátától amelyben írárok vannak 1878. V. 6. és 1913. III. 2.”). Ezek mind a kísérteties alakzatai is egyben, amelyben holt anyaggá (vagyis jellé) változik minden, ami eleven.

Nem véletlen tehát, ha Németh Andor fotografikusnak nevezi a nyelv mechanikus-retorikai működését, Hal Foster pedig „fotografikus effektusként” írja le a kísértetiest – azaz ugyanarra vezeti vissza, mint amit Rosalind Krauss korai tanulmánya *photographic condition*nek nevezett. Idézem még egyszer: „Azzal, hogy a világ testébe vág, megállítja, bekeretezi, térbeliesíti (*spacing*), a fotográfia írottként leplezi le a világot.”³¹¹ Innen nézve ugyanis nincs messze az a másik Derrida-hatástörténet sem, amely szerint a képi technológiák a test tárolásának és tetszőleges manipulálásának elve szerint működnek,³¹² az írás pedig „a megtestesült alfabetizmus ellentéte”, azaz „beíródás a testen”^{313,314}. Ahol ez a kétféle Derrida-olvasat érintkezik, ott a fotografikus *spacing* és az automatikus írás sem választható el egymástól.

Költészet és fotográfia tehát nem állítható szembe egymással olyan oppozíciók mentén, amelyek Krauss paragonéjában szolgáltak vezérfonálul: Zajként, ahogy láttuk, a minden különbséget megelőző és felfüggesztő, Bataille-féle *informe* is

³¹⁰ *Uo.*, 103sk.

³¹¹ KRAUSS, *Photography in the Service of Surrealism*, 35.

³¹² KITTLER, *Optikai médiumok*, 32.

³¹³ KITTLER, *Aufschreibesysteme*, 238.

³¹⁴ Lásd erről még II. 1. fejezetet.

ott morajlik a költészetben, de – mivel az *informe* maga is a „kísérteties” egyik retorikai mozzanata csupán –³¹⁵ a fotográfiában sem képes megakadályozni azt, hogy a kép megteljen transzpozíciókkal és szubsztitúciókkal.

Néhány példa annak a fotográfiának az eljárásaira, amely megnyitotta az utat a kísérteties „dekonstruktív logikája” felé: Man Ray 1930-ban készült *Anatómia* című képén (23. kép) egy hátrahajló női fejet látunk, a képen csak a nyak látszik, és az áll körvonala alulnézetből. Brassai egy 1933-ban készült cím nélküli fotóján (24. kép) egy női aktot szerepel, a hátrafeszülő testből csak a törzs, a lelógó kar és a nyak látszik, a hátrahajló fejből csak az áll körvonala alulnézetből. Mindkét fotó deformált testet ábrázol. Man Ray 1934-ben készült *Minotaurusz* című képén egy enyhén alulnézetből fotózott (férfi vagy női?) testet látunk deréktól felfelé, két oldalt magasra emelt, behajlított karokkal, a hátrahajtott fejet teljes egészében kitakarja az árnyék – a Minotaurusz feje maga a dekapitulált test, a törzs és a karok. Jacques-André Boiffard egy 1930-as, szintén cím nélküli képén (25. kép) egy női aktot látunk, a behunyt szemekkel felénk fordított arcon és a test erősen rövidülő képén kívül csak a kibomló haj látszik; a test hanyatt fekszik, de a fényképezőgép 180 fokban elfordul, és a női test egy hüllőre vagy kígyóra emlékeztető formát vesz fel. A fotó kiemeli a testet felegyenesedett helyzetéből: ezt a „testet nem lehet emberinek látni, visszahullott az animális állapotba”³¹⁶.

A fotográfia a legegyszerűbb eszközt biztosítja az emberi/embertelen irányú felcserélődéshez: a nézőpont egyszerű kimozdításával, azaz a test vagy a fényképezőgép elfordításával „az emberi alak a hullás alakzatába helyeződik”³¹⁷. Man Ray, Brassai és Boiffard fotói ugyanazt a retorikai műveletet hajtják végre, amelyet Bataille írt le a *Documents* című folyóiratban közölt szócikkeiben: a *Száj* című

³¹⁵ Vö. Hal FOSTER, *L'Amour faux*, 125.

³¹⁶ KRAUSS, *Corpus Delicti*, 60.

³¹⁷ *Uo.*

szócikk szerint a fájdalom, a gyönyör vagy a nevetés állapotában a szélesre nyíló száj és a hátrafeszlő fej az embert kiemeli a rá jellemző szem/száj-tengelyből, és visszahelyezi vagy -löki abba az állapotba, amelyet „*rendesen az állatok felépítésében vesz fel*”³¹⁸, azaz a száj/ánusz-tengelyre. Miközben a száj az „ideológiai” tengelyről átkerül a „biológiai” tengelyre, és szélesebbre nyílik, mint az artikulált beszéd közben, az, amit rajta keresztül megnyilvánul, „már nem az értelem, hanem az organikus, materiális emisszió jelensége”³¹⁹, azaz a fájdalom, a gyönyör vagy a nevetés artikulálatlan hangjai. Boiffard Bataille szócikkéhez készült *Száj* című (1929) képén (26. kép) a száj leválasztott, fragmentált testrészként, a „materiális emisszió” szerveként jelenik meg.

Nem elég, hogy Eurydice „megnyújtózza” megy, „mint egy tigris”, a „kétségbeesetten felrántott száj” az emberi/embertelen-felcserélődésnek ugyanazt az alakzatát alkalmazza, amelyet Bataille ír le, és amely – Man Ray *Fej* (1923) című képével kezdődően – visszatérő alakzata a szürrealista fotográfiának. A „kétségbeesetten felrántott száj” tehát az artikulálatlan hangok és egyben az emberi/embertelen felcserélődés egyik trópusa a versben, az a figurációs sor pedig, amelybe illeszkedik, átjárja a szöveget, mind Orpheusz, mind Eurydice „diszkurzusát”.

³¹⁸ Georges BATAILLE, *Bouche*, Documents (szerk. Denis HOLLIER, 1991, reprint), 1930., 5.sz., 300.

³¹⁹ Denis HOLLIER, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, MIT, Cambridge, Mass. – London, 1989, 81.

Fétis és férfitekintet

„Ezek a nagyon elegáns, nagyon szép nők, akik Man Ray műtermében éjjel-nappal kiteszik hajfűrtjeiket a heves fénynek, természetesen nincsenek tudatában annak, hogy egyfajta demonstráció részei. Mennyire megdöbbenének, ha megmondanám nekik, hogy pont ugyanazon okból kifolyólag vesznek részt benne, mint egy kvarclámpa, egy kulcsesomó, dér vagy páfrány!”

(André Breton: *Szürrealizmus és festészet*)

A szövegbeli és a fotografikus effektek párhuzama csak még egyértelműbb lesz, ha a nézőpont megfordítása mellé odavesszük második fotografikus eljárásként a szolarizációt is, amelyet Raoul Ubac alkalmazott a képein. Ubac „optikai és vegyi jellegű támadásnak tette ki a test képét”³²⁰, amikor például *Csillagköd (La Nébuleuse)* című képének (27. kép) előhívása közben a női aktot ábrázoló negatívon egy kis lánggal megolvasztotta az emulziót. Ubac fotói olyan testeket ábrázolnak, amelyeket „külső támadás ért” (*bodies assaulted from without*), de ezúttal nem pusztán a nézőpont elfordítása révén: ezeken a fotókon olyan testeket látunk, amelyeket „megevett a hő vagy a fény” (*bodies eaten away by either heat or light*).³²¹

Man Ray, Boiffard, Brassai, Ubac szürrealista fotóin nagyon szép nők teszik ki magukat a heves és vakító fénynek, de nem annyira egy tudományos demonstráció, mint inkább egy pszichoszexuális transzpozíciós folyamat részeseként. Ha ezek a képek a „kísérteties” példái, a vakság képei, amelyek megszállottan foglalkoztatták a szürrealistákat,³²² eleve összekapcsolódnak bennük a kasztrációs szorongással. Hiszen Freud definíciója szerint a kísérteties egy elfojtott tudattartalom, többnyire a kasztrációs szorongást kiváltó ősjelenet (a női genitália

³²⁰ KRAUSS, *Corpus delicti*, 65.

³²¹ *Uo.*, 70.

³²² A látással szembeni modernkori gyanakvás szélesebb történeti összefüggésében lásd erről: Martin JAY, *Downcast eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-century French thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, 259sk. A leghíresebb példa természetesen az *Andalúziai kutya* (1929, rendezte Luis Buñuel és Salvador Dalí) egyik jelenete, amelyben először egy vékony felhő úszik a Hold elé, majd egy női szemet átvág egy borotva.

gyerekkori megpillantása) kényszeres visszatérését jelenti. Az elfojtott egy transzpozíciós folyamat során tér vissza, amelyben valami ismerős ismeretlenként (*un/heimlich*), az elfojtott tartalom helyettesítőjeként, azaz jelként figurálódik.³²³ A szürrealisták fotóin a nő egyszerre jelenik meg kasztrációs fenyegetésként (mint például Boiffard egyik 1929-ben készült, cím nélküli képén [28. kép], amelyen az arcot sűrűn eltakaró, lelógó hajtincsek mögül kileső szempár egy félig állati, félig Medúza-szerű lényre utal) és e fenyegetést elhárító fétisként (mint Brassai egy 1933-ban készült képén [29. kép], amelyen egy fej nélküli, elnyújtózó női akt látható). Foster szerint „így működik számos szürrealista aktfotó: a falosz kísérteties visszatérése vagy visszairódása a női testen vagy női testként, amely eredetileg úgy tűnt, hogy »hiányában« van annak.”³²⁴ Ez a transzpozíció sohasem békés, hiszen ezek a képek, akár Medúza-szerű lényeket, akár fej nélküli női aktokat ábrázolnak, minden esetben a női test agresszív eltorzításán alapulnak. A kísérteties alakzataiban nem véletlenül térnek vissza az anorganikus állapot képei sem (lásd például Brassai sejtelmes formákat öltő ásványait), ha belegondolunk, hogy a kísértetiesben is megnyilvánuló ismétlési kényszer Freud a halálösztrönnel hozta összefüggésbe (amelyet két évvel *A kísértetiesről* írt tanulmánya után, 1921-ben írt le, *Túl az örömelven* című írásában).

Az *Eurydice*-ben az anorganikus állapot alakzatai (azaz a csepegő gyertyaláng, a földre lehulló dohány, a poharak alján ülő maradék stb.) mind a por, a vakolat és a göröngy metaforái felé tartanak, amelyeket a zárlat egyszerre terjeszt ki Eurydicére, az emlékező tudatra és magára a betűkre hulló, omló vagy máló szövegre. Az anorganikus állapot metaforái – éppúgy, mint a vakság és a némaság metaforái – olyan figurációs rendszerre utalnak tehát, amelyben nem lehet

³²³ Vö. Sigmund FREUD, *A kísértetiesről*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc = Uő., *Művészeti írások*, Filum, h. n., é. n., 267sk.

³²⁴ FOSTER, *L'amour faux*, 121.

elválasztani Orpheuszt és Eurydicét, a nézőt és a tárgyat. A versbeli figurációs rendszer ily módon eltörli a fetisizált női testnek és a férfitekintetnek azt a szerkezetét, amely a szürrealista fotókon érvényesül. Mégis kérdés marad, vajon a szövegnek ez a(z ön)romboló működése nem a „halálos titkokat rejtő nőiség”³²⁵ sztereotípiájából táplálkozik-e még mindig?

³²⁵ Vö. Bataille kapcsán Briony FER, *Poussière/Peinture: Bataille on Painting* = Uő., *On abstract art*, Yale UP, New Haven – London, 1997, 84.

III. Melléklet

Babits Mihály: *Mozgófénykép*

*Máskép: Amerikai Leányszöktetés - szenzációs
szerelmi tragédia mozgófényképben előadva*

A gép sugarát kereken veti, képköre fénylik a sík lepedőn
mindjárt, szívem, új színek és alakok lovagolnak a fénylegyezőn
olcsó s remek élvezet összecsdálni e gyors jelenéseket itt:
első a Szerelmi Tragédia, melyet a lámpa a falra vetít.

Ni - Ámerikában e nagy palotának a dús ura - milliomos
rendel, levelez, sűrűg, üzleteit köti, telefonoz.
Titkára előtte. Beszélni akar vele. Várja. Magára marad.
Beszél neki. Karja mozog hevesen s ura szörnyű haragra gyulad.

Éjjélkor a hószinü lányszoba villanymécsese zöld. Jön a lány
bálból, kimerülten - a báli ruhában is oly ideges, halavány.
Vetkőzik az édes. Az éjjeli gyolcs fedi már. A komorna kimén.
Megkoccan az ablaka. Nyitja. Vetekszik a holddal a zöld szobafény.

Titkáruk az. »Édesem!« - Újul a kép. Palotájuk elébe mutat.
Fellepkaparójuk előtt ki az éjbe mutatja a hosszú utat.
Fellepkaparón kötelekből létra. Az emelet ablaka nyíl.
Surrannak alá. Hamar: Elbuj a hold köre. Rebber az ótomobil.

És tűnik a gépkocsi. Mind kicsinyebb-kicsinyebb. De a palota ébred.
Vádat sug a létra. Mi volt az? Utánok! A gép! Tova! S mozdul a képlet.
Nyargalnak az útközi fák növekedve szemünkbe: a kocsi sötét pont
nyargalnak az út jegenyéi. Kigyózik az út tova. Két kocsi két pont.

És fordul a kép. Jön a halmon a két szeretővel a gép lefelé.
Vakít ide: hallani szinte, amint robog a kanyarulat elé.
Nőnek az arcok. A hölgy a lovagra simul. De az ég henye fellege gyül.
S tűnik kanyarodva a gép. Jön a második. Ebben a dúlt öreg ül.

S elpattan a kép, valamint hab a síma vizen. Jön az új. Csupa álom.
Villannak az ég csodanyílai. Zuppan a zápor a messze határon.
Ó nézd, gyönyörű! gyönyörű ez a fény- és árnycsere kékbe pirosból!
S hogy gördül a két robogó! Hogyan is, hogyan is lehet ez papirosból!

S hogy gördül a két robogó; hegyeken tova, völgyeken, árkokon át!
Pornimbusz után pocsolyás utakon ver a kereke sárkoronát.
Tágnak a messze prerék. Zug a zápor, a sík tavakon kopogó:
S sebesebben mint hír a dróton, a bús utakon tova gördül a két robogó.

S dacolva vonattal síneken át kerekük suhan. Alszik a város.
Surrannak elénk magas ércemeletjei. Csöndje halálos.
S már az öregnek a kocsija csusszan a - csusszan a jól kövezett uton át:
Követi, keresi, hön lesi, nem leli - nem leli lánya nyomát.

Zöldbeszegett hegy alatt tovanyúl sima tó vize, mint a lépény.
Most oda-lám oda jönnek a - szöknek a - törnek a lány s a legény,
A kocs mint csodaparipa ront oda, jaj neki - jaj bele vad kerekén
loccsan a - csobban a tó vize: jobb biz e tört szeretőknek a tó fenekén.

Még egy rémszerű kép (az apáról) a vásznon jó: az utolsó:
vágat a vad kocs, mint robogó sír, fürge koporsó.
Igy a halálkocsi Ámerikát szeli, szeldeli, szegdeli, jár:
drága szekér kerekén, sima tó fenekén csupa kék a halál.

*

Ah! Ámerikába! csak ott túl a tengeren, ott van az élet!
Ah! Ámerikába miért nem utazhatom én soha véled...
Ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér:
tengve a drága kenyéren unalmasan itt nyavalyogni mit ér?

Kassák Lajos: *Utazás a végtelenbe*

Láttam...
s hogy intem, int ki a lámpa zöld üvegén:
Bomlik a fürtje. Vár... De csattan a nyelve parancsa:
S horkan az ágy... Már nem is ágy... Már nem is ágy! Nem!!
ÉRC ÖLE!
Tűz!!!
gázgőz, bűz, szelep zenéje rág az idegbe
s hol döglük a város, a barna búrába
már rázza a csöndet a sárga szekér...
Rohanás...

Jaj!

Hová?

Köd...

Száz zug

zegzuga zár.

Szurkol a sár... de hátam be nem ér!

Telivér állat

táncol a porba föl, föl a dombra a gép.

S újra csak ucca,

házszőg,

tört csigasikátor.

Szédül az agy... Ó jaj!... Ma szívem az ég közepén

és vérzik az éj, a szél csupa kén...

Az elme fonákja fordult a holdra

S lékel a száz foga már...

De semmi!!

Most roppan a fék. Szabad ég... Előre!

Csak előbbre!! Izzad az érc... feslik a férc,

mi kötne halálba.

Bóg a szirén... Táncol a fény a vetésbe...

Húz a horizont... Vészre visongat a szél

és folytja a mellem: nyelvem a holnapot nyalja

s hiába, hogy ajkam csupa vér.

Hajrá!!

Végre! A föld! Őrzi vad gyerekét!

Árok!!!

Megállunk???

Domb!

Loccsan a sártemető...

Földob a völgy és nyújtuk a hegy taraját:
A motorban 900 HP s a Sátán szíve ver.
Csillagok szűrnak... Fürdik az árnyam a kusza mezőn.
Rest jegenyék fehérén futnak előnkbe
s köröttünk száz madárijesztő, kútgém,
faluk tornya, árva boglya karikáz...
valahol bús komondorokat öldököl a hold...
s mi véresen rohanunk a sárga fényben,
mint Ponson du Terrail vad fantáziájában a rablók
s előttünk is végtelen a tér – – – – –
– – – – –

EURYDICE UTJA AZ ALVILÁG FELÉ

El akarok menni köntösöm kiszakadt torkomban éles kaparást érzek meddig ültök még a fal mellett borosüvegek mellett cigányhegedűk mellett a menyasszonyt ellopták három ember járt itt az imént egyik a főúr míg számoltatok a másik kettő gyanút nem ébresztve végezte sötét munkáját hátukon vitték ki lomha közömbösséget színelve mint egy szeneszsákot vagy közömbösek voltak minden pillanatban más a menyasszony a megüresedett helyek rögtön megtelnek a kalauz meghúzza a zsinórt itt nem történt semmi isztok az asztal mellett én legyek a Cassandra megyek a poharak alján a bor sötét és savanyú senkinek nem kell az édesesség most a sötétség órája következik a teljes elborulás ideje

amikor a legy felrepül itt van Eurydice kisütött aranyfürt hajával minden szálát külön simították mennyi kéz jár a feje körül dongó újjak az újjak sodró mozdulatai egy kis dohány lehull a földre mi a maradékot isszuk meg a poharak alját kiszedve a legyeket ez a legyező a háttérben kínai sárkányokkal a pokol kapuit őrzik három párhuzamos vonalban első sorban ülnék az öregek fejüket meghajlítva ölükbe szedett farkukkal az arcuk mögött feljön a hold és elvonul a második sor fölött ez a proscénium a harmadik sorban fiatal cseresznyefák nyílnak a villamos körték spárgával odakötte galyaikhoz merre van a kijárat ki akarok menni a kopasz mandarin mindenütt elem áll bontsuk fel a mandarint engedje hogy magam hámozzam le a gyümölcsöstől kiürült ha a patogatott kukoricát nem szórta volna maga mögé de Eurydice még mindig imbolg rátűz a reflektor és szemek jelzik az útját de hova megy az a szekrény tele van kislejezett okmányokkal személyazonossági bizonyítványok vakon ki tudnám tapogatni az útjukat amint kéz kezét mos és minden összefolyik az aláírásban az újjaim mindig lilák és az ajkammal belenevetek a csendbe tudom az amerikai csillagos lobogót a szövetség harminchét tartományát a választófejedelem széke megüresedett minden hely megtelt minden változás ellenére még mindig tizenheten vagyunk se többen se kevesebben egyenletesen a földhajlások mögött az ágyúcsövek mögött le lehetne löni a narancsot vagy az agyaggalambot vagy a kínai mandarint szét lehetne rombolni a pokol kapuját, a kulisszát, amelyre a szekrény van festve titkos fiókokkal és személyazonossági bizonyítványokkal bennük emlékszem asztal ide tetted a tenyeredet a vonalak mentek a bizonytalanba a szerelem völgye piros volt és az én életem elapadt vékonyan mint valami forrás ahol mind a vonalak összefutnak mint a szarkalábak a szemem alatt most már mindegy a másodpercek ketyegése is a mellénybe rejtett zsebórák alatt a halánték kihagyó érverése a kéregető tenyér a rhododendron alatt az elásott gyermekhulla te mégy te mégy Eurydice szívtelenül és megnyújtózva mint egy tigris a kulissza aranypálcái előtt vigyázz a nyílak hegye méregbe lett mártva s amint hozzáérsz a bambuszpálcákhoz elégnek a halott fülemüle megszólal és csattogni kezd a lámpák lassan lesüllyednek kiderül minden a szekrények kihányják titkaikat a föld tele van papírral mért nem engedtek ki mért fogjuk egymás kezét mint a hidraulikus lánc mindenki ül az asztal előtt isztok itt vagy Aladár itt vagyok Béla a nap megrázza fejét huszonnégyet számol még minden ugyanaz a kalauz meghúzza a zsinórt a csörömpölés megindul a vizes zuhog a halottaskocsi úszik az emberi sors közepén a rózsák a szegfűk és a ne-felejtsek marokkal szórva útjában de a kocsis nem áll meg az ajkai között virággal csordít és ebbe belenyugodtunk valamint én is Eurydice harminchét év három nap de ez volt a legszörnyűbb a sötétben a faburkolat alatt fölöttem hömpölyögtek a járművek de a boldog tömegek mikor Blériot először repült Budapesten ki gondolta volna, hogy a pincébe zuhan le és a hordók felett ke-

ring mint egy denevér isztok csak isztok a bolthajtások alatt és a földhajtások mögött még mindig tizenheten hát sohse szaporodunk mióta Eurydice felkelt és odatalált a kapura a szelelőlyuk sodorta ki mint a pillét vagy tisztára a föld nyelte el azért ez a dobogás máshonnan jön ezek nem a múmia lovai türelmetlen fejükkel hátralesve a nyírottfejű kocsis jövetelére ezeket a hieroglifákat megfogjuk fejteni oszlopról oszlopra módszeresen mint Champolion de a türelmetlenségnek nincs ideje sem az emésztő szomjuságnak akinek ég a torka megfázott s elviszi a szakállas griff mint a síró gyermekeket egyenkint mindkét nevén nevezve hátára szólítja de akik megmaradnak ő Eurydice azok vakon is látnak és újjaik táncolnak az írógépen Underwood a szoba négy sarka közt a végtelenbe rampló üstökös augusztusi csillaghullás lehunyod a szemedet ég az éjszaka és te egyedül mégy mégy elszántan és elnyulva a kiakasztott zsebkendők száradó buszujában könytelenül és égő szemekkel vasdarabok koccannak a lépcső lefelé kanyarodik pincegádor alatt vagy és itt szól a hegedűszó a férfias cigány bele-néz a csepegő gyertyalángba mért nem engedtek a folytonos csilingelés az idegeimet tépi ezek a fényreklámok és ez a kétségbeesetten felrántott száj Asta Nielsen arcáról csurog a vazelin Conrad Veidt kitép. A szemét véres vattát ragaszt a szemére a ló eltépi kötőfékét és eszeveszetten rohan a mézgahegyek közt és feloldalával gurul lefelé a lejtőn a pincelovak dobognak vagy Eurydice lépte kopog a halántékom mögött az érverés apró morsejeleivel kitapinthatatlanul a láb partján a ladik eldugva a sás között huszonhét esztendeje fekszik a gyűrű a tál fenekén és ami megfeketedett most energiákban omlik szét a kancsiszemű 17 sárga felúszik a folyón a parafafővegű őrnagy vezénylete alatt és itt a tizenhét ember mind kitárt karokkal megyek köztük mint a falon Eurydice a szekéreny üres és a pillét kisodorta a léghez a legyek felélednek amióta elmentél gyűlnék az emberek halottak állnak köztünk mindenütt rétegesen a polc porán és a hulló vakolatban az egyiptomi múmiák szolgálonépe, a fáraó őrnöke a márványistálló felügyelője akinek a teste halfarokban végződik ami az ablak alatt csapdos a hulló vakolatban a polc porán és a göröngyben ami a sírodra zuhan Eurydice szemek lobognak szavak recsennek izmok zsigerek bomlanak ebben a gyümölcsben amit feléd kínálok az utolsó a száradó bundák mögött amelyekre most ráesik a fény a szilszkinek nedves ragyogására mikor elmentél a piros fehér zöld üveggolyók mögé a kámför higany szemviz és a kén sárga kíséretében az egyenes út amely hirtelen négykézlábra zuhant és előre esett folt forog Eury Eury Eury a szilszkinek mögött. Eury az alagút alatt a férficigány és a hű hegedűszó a pillét kiröpitette a cug engedjetelek köntösöm kiszakadt öt óra az ütőhangszerek órát dalolnak Eury szemek fordulnak isztok állók lebillennek isztok hátától melyben írárok vannak 1878 V. 6. és 1913 III. 2. anyakönyvi kivonatok és személyazonossági bizonyítványok mögött a menyasszony más ne huzzátok erőszakkal ujjára a fekete jeggyűrűt esztendőikig aludt a hallgatás és a mozdótál fenekén

NÉMETH ANDOR



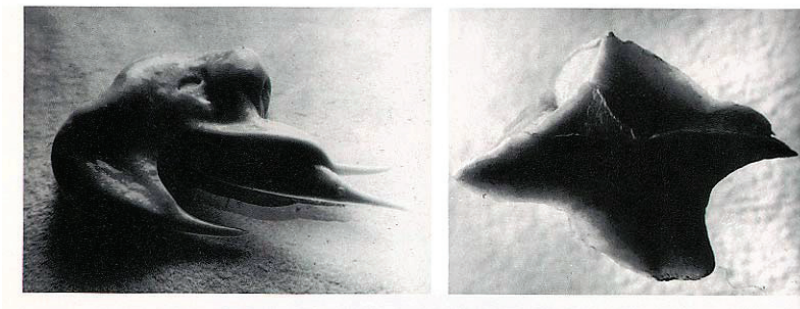
19. kép André Breton: *Automatikus írás*, 1938



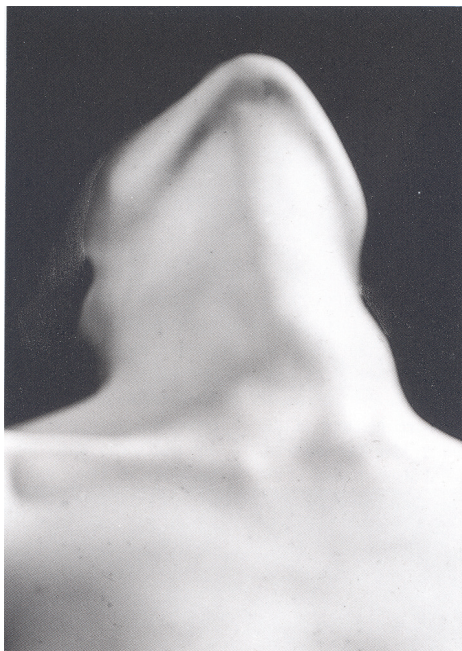
20. kép Man Ray: *Rejtett-erotikus*, 1934



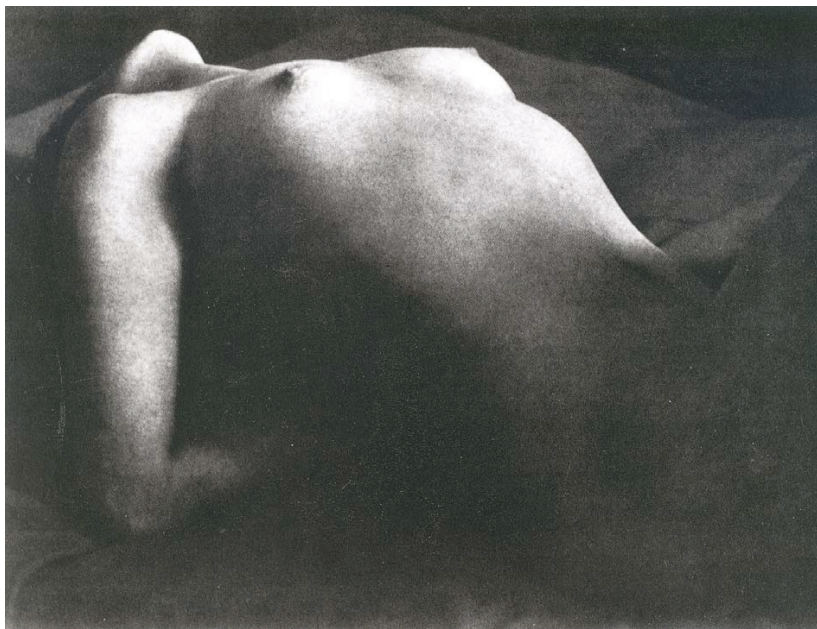
21. kép Man Ray: *Robbanó-mozdulatlan*, 1934



22. kép Brassai: *Önkéntelen szobrok*, 1933



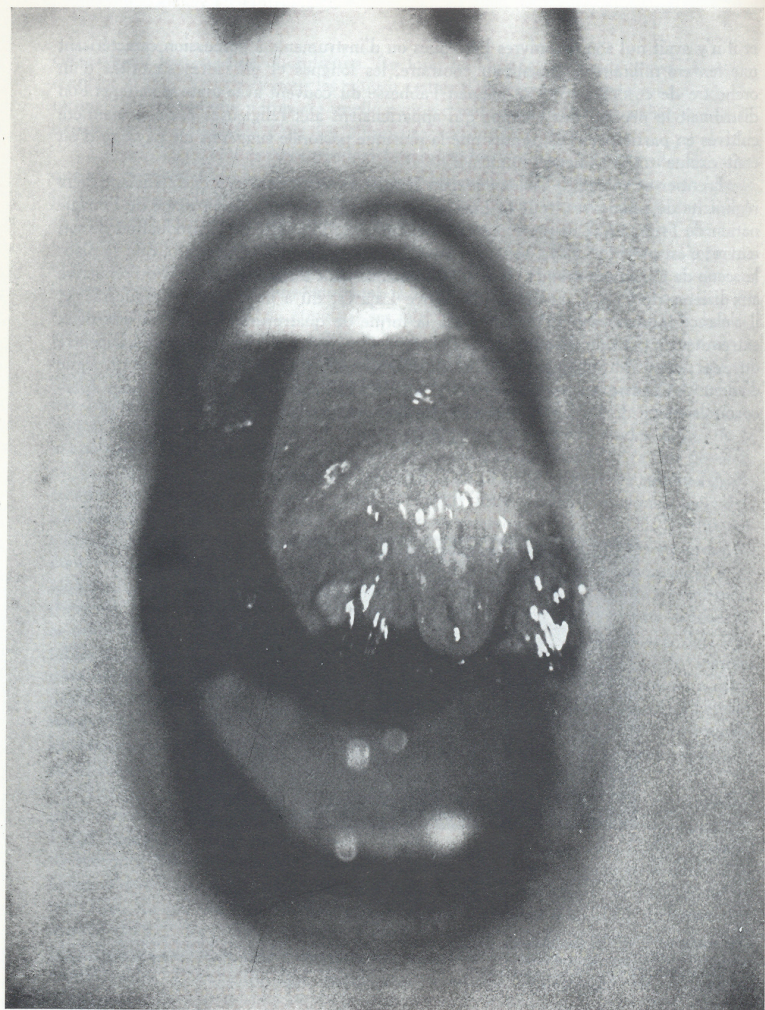
23. kép Man Ray: *Anatómia*, 1930



24. kép Brassai: *Cím nélkül*, 1933



25. kép Jacques-André Boiffard: *Cím nélkül*, 1930



... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

26. kép Jacques-André Boiffard: *Száj*, 1929



27. kép Raoul Ubac: *Csillagköd*, 1939



28. kép Jacques-André Boiffard: *Cím nélkül*, 1929



29. kép Brassai: *Cím nélkül*, 1933

A képek forrása

1. kép Gustav Vriesen – Max Imdahl, *Robert Delaunay*, 1967.
- 2-6. kép Csaplár Ferenc et al. (szerk.): *Kassák Lajos 1887-1967*, 1987.
7. kép Csaplár Ferenc et al. (szerk.): *Kassák Lajos 1887-1967*, 1987.
8. kép Chatrine David et al. (szerk.): *László Moholy-Nagy*, 1991.
9. kép Moholy-Nagy László: *Festészet – fényképészet – film*, [1925] 1978.
10. kép Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig* [1929], é. n.
11. kép Moholy-Nagy László: *Az anyagtól az építészetig* [1929], é. n.
12. kép Herbert Molderings: *László Moholy-Nagy*, 1998.
13. kép Moholy-Nagy László: *Festészet – fényképészet – film*, [1925] 1978.
14. kép Louis Kaplan: *Laszlo Moholy-Nagy*, 1995.
15. kép Moholy-Nagy László: *Festészet – fényképészet – film*, [1925] 1978.
16. kép Passuth Krisztina, *Moholy-Nagy*, 1982.
17. kép Louis Kaplan: *Laszlo Moholy-Nagy*, 1995.
18. kép Herbert Molderings: *László Moholy-Nagy*, 1998.
19. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
20. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
21. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
22. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
23. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
24. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.
25. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.

26. kép *Documents*, 1930, 5. sz. (reprint, szerk. Denis Hollier, 1991.)

27. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.

28. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.

29. kép Rosalind Krauss – Jane Livingston: *L'Amour Fou*, 1985.

Bibliográfia

- ADY Endre, *Művészeti írások*, Kossuth, Budapest, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf, *Film als Kunst*, Hanser, München, 1974.
- BALÁZS Béla, *A látható ember avagy a filmkultúra*, Gondolat, Budapest, 1984.
- BATAILLE, Georges, *Bouche*, Documents (szerk. Denis HOLLIER, 1991, reprint), 1930., 5.sz., 300-301.
- BAUDELAIRE, Charles, *Művészeti kuriózumok*, ford. CSORBA Géza, Corvina, Budapest, 1988.
- BECKER, Karin, *Malerei und/versus Literatur*, KulturPoetik, 2002/2. sz., 279-284.
- BEKE László, *Moholy-Nagy László munkássága*, Corvina, Budapest, 1980.
- BELTING, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = ÜÖ., *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 136-169.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- BENN, Gottfried, *Gesammelte Werke*, 1. k. Klett-Cotta, Stuttgart, 1977.
- BLUMENBERG, Hans, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4., 87-111.
- BOIS, Yve-Alain, *El Lissitzky: Reading Lessons*, October, 11 (1979 tél), 113-128.

- BOIS, Yve-Alain, *El Lissitzky: Radical Reversibility*, Art in America, 1988. április, 161-181.
- BOIS, Yve-Alain, *From $-\infty$ to 0 to $+\infty$ = El Lissitzky 1890-1941*, szerk. Jan DEBBAUT, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990, 27-32.
- BOIS, Yve-Alain, *Material Utopias*, Art in America, 1991 június, 98-106, ill. 165.
- BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H. D. – FOSTER, Hal – KRAUSS, Rosalind, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.
- BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 1997.
- BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970.
- BOWLT, John E. (szerk.), *Russian Art of the Avant-garde 1902-1934*, The Viking Press, New York, 1976.
- BRETON, André, *A szürrealista varázsművészet titkai*, ford. BAJOMI Lázár Endre = *A szürrealizmus*, szerk. Uő., Budapest, Gondolat, 1968, 179-198.
- BRETON, André, *Oeuvres complètes*, 1. köt., szerk. Marguerite BONNET, Gallimard, Paris, 1988.
- BRETON, André, *Oeuvres complètes*, 2. köt., szerk. Marguerite BONNET, Gallimard, Paris, 1992.
- BRILLI, Attilio, *Das rasende Leben. Die Anfänge des Reisens mit dem Automobil*, Wagenbach, Berlin, 1999.
- BRUNETTE, Peter – WILLS, David (szerk.), *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge UP, Cambridge, 1994.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *From Faktura to Factography*, October, 30 (1984 ősz), 83-119.

- BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Primary Colors for the Second Time*, October, 37 (1986 nyár), 41-52.
- COOKE, Raymond, *Velimir Khlebnikov*, Cambridge UP, Cambridge, 1987.
- COWAN, Michael – SICKS, Kai Marcel (szerk.), *Leibhaftige Moderne*, Transcript, Bielefeld, 2005.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception*, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- CRONE, Rainer – MOOS, David, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Csaplár Ferenc et al (szerk.), *Kassák Lajos 1887-1967*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1987.
- DELACROIX, Eugène, *Napló*, ford. FALUDI János, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1963.
- DELAUNAY, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, szerk. Pierre FRANCASTEL, S.E.V.P.E.N., Paris, 1957.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Az érzékelés logikája*, ford. MORVAY Zsuzsa, Enigma, 23 (2000), 49-83.
- DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992.
- DERÉKY Pál, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány = Uő., Latabagomár, ó talatta, latabagomár és finfi*, Csokonai, Debrecen, 1998, 64-83.
- DERÉKY Pál, *A történeti magyar avantgárd irodalom (1915-1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1960-1975) kutatásának újabb fejleményei*, Lk.k.t., 2 (2001) 6., 9-13.
- DERRIDA, Jacques – STIEGLER, Bernard, *Echographies of Television*, Polity, Cambridge, 2002.

- DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Életünk – Magyar Műhely, Szombathely, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archeologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Dumont, Köln, 1999.
- EINSTEIN, Carl – WESTHEIM, Paul (szerk.), *Europa-Almanach*, Kiepenhauer, Potsdam, 1925.
- ERNST, Max, *Mi a szürrealizmus?*, ford. ROMÁN József, Műhely, Szürrealizmus-különszám (1994), 39-40.
- FER, Briony – BATCHELOR, David – WOOD, Paul, *Realism, Rationalism, Surrealism*, Yale UP, New Haven – London, 1993.
- FER, Briony, *Poussière/Peinture: Bataille on Painting* = Uő., *On abstract art*, Yale UP, New Haven – London, 1997.
- FILSER, Barbara, *Ballet Mécanique* = *Beiträge zu Kunst und Medientheorie*, szerk. Hans BELTING – Ulrich SCHULZE, Hatje Cantz, Stuttgart, 2000, 183-204.
- FISCHER-LICHTE, Erika (szerk.), *Theateravantgarde*, Francke, Tübingen – Basel, 1995.
- FORGÁCS Éva, *Kassák Lajos – Moholy-Nagy László: Új művészek könyve*, Kritika, 1978/4., 24-26.
- FORGÁCS Éva, *Az ellopott pillanat*, Jelenkor, Pécs, 1994.
- FORGÁCS Éva, *Fekete négyzet és vörös négyzet*, Holmi, 2001/4., 489.
- FOSTER, Hal, *L'Amour faux*, Art in America, 1986/1. sz., 117-128.
- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, MIT, Cambridge Mass., 1997³.
- FREUD, Sigmund, *A kísértetiesről*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc = Uő., *Művészeti írások*, Filum, h. n., é. n., 245-281.
- GAGE, John, *Colour and Meaning*, Thames and Hudson, London, 1999.
- GASSNER, Hubertus (szerk.), *Die Konstruktion der Utopie*, Jonas, Marburg, 1992.

- GASSNER, Hubertus, „*Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb*“, Acta Historiae Hungarorum, 36 (1993), 153-163.
- GEORGEN, Jeanpaul, *Walter Ruttmann*, Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke*, 40. k., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Szintan*, ford. RAJNAI László, Corvina, Budapest, 1983.
- GRAY, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London, 1962.
- GRÓ Lajos, *A film és a testkultúra* = Dokumentum, 1927 március, 33.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- HAIN, Birgit – HERZOGENRATH, Wulf (szerk.), *Film als Film*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1978.
- HANKISS Elemér (szerk.), *A strukturalizmus*, 1. k., Európa, Budapest, é. n.
- HAUS, Andreas, *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, Schirmer/Mosel, München, 1978.
- HAUSMANN, Raoul, *Optofonetika*, ford. GÁSPÁR Endre, Ma, VIII (1922) 1., o. n.
- HELMHOLTZ, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Friedrich Vieweg, Braunschweig, 1865².
- HELMHOLTZ, Hermann von, *Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten*, Friedrich Vieweg, Braunschweig, 1917.
- HERDER, Johann Gottfried, *Werke*, 2. k., szerk. Gunter E. GRIMM, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- HOFFMANN, Kay – KEITZ, Ursula von (szerk.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, Schüren, Marburg, 2001.

- HOFMANN, Werner, *Pillantás és visszapillantás*, ford. NAGY Edina, Enigma, 18-19 (1998/1999), 93-100.
- HOLLIER, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, MIT, Cambridge, Mass. – London, 1989.
- HOLLIER, Denis (szerk.), *A New History of French Literature*, Harvard UP, Cambridge Mass. – London, 1989
- HUGHES, Gordon, *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*, October, 102 (Fall 2002), 87-100.
- IMDAHL, Max, *Probleme der Optical Art = Gesammelte Werke*, 3. k., szerk. Gottfried BOEHM, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 209sk.
- JANECEK, Gerald, *The Look of Russian Literature*, Princeton UP, Princeton, 1984.
- JAUB, Hans Robert, *Die Epochenschwelle von 1912 = Uő., Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 216-256.
- JAY, Martin, *Downcast eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-century French thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- KABDEBŐ Lőránt et al (szerk.), *Tanulmányok Kassák Lajosról*, Anonymus, Budapest, 2000.
- KAES, Anton (szerk.), *Kino-Debatte*, dtv – Niemeyer, München – Tübingen, 1978.
- KÁLLAI Ernő, *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, Corvina, Budapest, 1981.
- KÁLLAI Ernő, *Vision und Formgesetz*, szerk. Tanja FRANK, Kiepenhauer, Leipzig – Weimar, 1986.
- KÁLLAI Ernő, *Összegyűjtött írások*, 3. k., szerk. TIMÁR Árpád, Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2002.
- KÁLLAI Ernő, *Összegyűjtött írások*, 4. k., szerk. Monika WUCHER, Argumentum – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 2003.

- KANDINSKIJ, Wassily – Franz Marc (szerk.), *Der Blaue Reiter*, Piper, München – Zürich, 1984.
- KANDINSKIJ, Vassilij, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Bern, é. n..
- KARAFIÁTH Judit, *Szürrealizmus*, Klett, Budapest, 1999.
- KARGINOV, German, *Rodcsenko*, ford. GROZDITS Judit, Corvina, Budapest, 1975.
- KAPLAN, Louis, *Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Duke UP, Durham & London, 1995.
- KASSÁK Lajos, *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*, Magvető, Budapest, 1978.
- KEMP, Martin, *The Science of Art*, Yale UP, New Haven – London, 1990.
- KEMP, Wolfgang, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Schirmer/Mosel, München, 1978.
- KITTLER, Friedrich, *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986.
- KITTLER, Friedrich, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Reclam, Leipzig, 1993.
- KITTLER, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, Fink, München, 1995³.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
- KLEE, Paul, *Ueber das Licht. Von Robert Delaunay* = Uő., *Schriften*, DuMont, Köln, 1976, 116-117.
- KOVÁCS, Steven, *The Poets Dream of Movies = Anxious Visions. Surrealist Art*, szerk., Sidra STICH, Abbeville, New York, 1990, 223-231.
- KRACAUER, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, 1977.

- KRAUSS, Rosalind E. – LIVINGSTON, Jane, *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, Abbeville, New York – London, 1985.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT, Cambridge, Mass., 1986.
- KRAUSS, Rosalind, *Michel, Bataille et moi*, October, 1994 tavasz, 3-20.
- KRAUSS, Rosalind – BOIS, Yve-Alain, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E., *Megjegyzések az indexről*, ford. TÍMÁR Katalin, Ex Symposion, 2000, 32-33. sz., 4-16.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál* = Uő., *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996, 124-156.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elidegenített nyelv beszéde* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 179-195.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése* = *Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor et al., Osiris, Budapest, 2003, 408-425.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *A keretből kiindulva*, ford. SIMON Vanda = *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikoletta, Kijárat, Budapest, 2001, 179-196.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón*, ford. VAJDA György Mihály, Fekete Sas, Budapest, 1999.
- LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (szerk.), *El Lissitzky*, VEB, Dresden, 1967.
- LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie (szerk.), *Proun und Wolkenbügel*, VEB, Dresden, 1977.
- LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, Yale UP, New Haven – London, 1983.
- LOMAS, David, „Modest recording instruments”: *Science, Surrealism and Visuality*, Art History, 2004/4. sz., 627-650.

- LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as feljegyzőrendszer = Történelem – kultúra – medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 156-173.
- MAN, Paul de, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 407-430.
- MARIN, Louis, *A reprezentáció kerete és néhány alakzata*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikoletta, Kijárat, Budapest, 2001, 197-216.
- MARKOV, Vladimir, *Russian Futurism*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1968.
- MAURER Dóra, *Fényelvtan*, Magyar Fotográfiai Múzeum – Balassi, Budapest, 2001.
- MILNER, John, *Tatlin and the Russian Avant-garde*, Yale UP, New Haven – London, 1984.
- MITCHELL, W. J. Thomas (szerk.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1986.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 338-369.
- MOHOLY-NAGY, László, *60 Fotos*, összeáll. Franz ROH, Klinkhardt & Biermann, Berlin, 1930.
- MOHOLY-NAGY László, *Festészet, fényképészet, film*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978.

- MOHOLY-NAGY László, *A festéktől a fényig*, összeáll. SUGÁR Erzsébet, Kriterion, Bukarest, 1979.
- MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig*, ford. MÁNDY Stefánia, Corvina, Budapest, é. n.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Florian Kupferberg, Mainz – Berlin, 1972.
- MOLDERINGS, Herbert, *László Moholy-Nagy*, Éditions Nathan, Paris, 1998.
- MAS, George P., *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton UP, Princeton, 1966.
- NÉMETH Andor, *A szélén behajtva*, szerk. RÉZ Pál, Magvető, Budapest, 1973.
- O'CONNOR, Louise, *Viking Eggeling*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1971.
- PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest, 1982.
- PASSUTH Krisztina, *Avantgárd kapcsolatok Prágától Budapestig*, Balassi, Budapest, 1998.
- PECHLIVANOS, Miltos et al (szerk.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995.
- PETERNÁK Miklós (szerk.), *F.I.L.M.*, Képzőművészeti, Budapest, 1991.
- PFEIFFER, K. Ludwig, *A mediális és az imaginárius*, ford. KEREKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
- PINTHUS, Kurt (szerk.), *Kinobuch*, Fischer, Frankfurt am Main, 1983.
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
- RENAUD, Philippe, *Lecture d'Apollinaire*, Éd. l'Age d'Homme, Lausanne, 1969.
- REES, A. L., *Cinema and the Avant-Garde = The Oxford History of World Cinema*, szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH, Oxford UP, Oxford, 1996, 95-105.
- REES, A. L., *A History of Experimental Film and Video*, BFI, London, 1999.
- RICHTER, Hans, *Film ist Rhythmus*, Kinemathek, 40 (Juli 2003), 20-22.

- RIEGL, Alois, *A későrómai iparművészet*, ford. RAJNAI László, Corvina, Budapest, 1989.
- RIKE, Rainer Maria, *Ur-Geräusch = Schriften. Werke. 4. k., szerk., Horst NALEWSKI*, Insel, Frankfurt am Main – Leipzig, 1996.
- ROQUE, George, *Art et science de la couleur*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.
- ROQUE, George, *Les vibrations colorées de Delaunay = Robert Delaunay 1906-1914*, szerk. Pascal ROUSSEAU, Centre George Pompidou, Paris, 1999, 53-64.
- ROQUE, George, „*Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers*” = *Aux origines de l'abstraction*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, 50-67.
- ROWELL, Margit, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*, October, 7 (1978 tél), 83-108.
- ROWELL, Margit – WYE, Deborah (szerk.), *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, The Museum of Modern Art, New York, 2002.
- SCHMIED, Wolf – STEMPEL, Wolf-Dieter (szerk.), *Dialog der Texte*, Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband), 11 (1983).
- SCHWITTERS, Kurt, *Die literarischen Werke*, 5. k., DuMont, Köln, 1981.
- SCOTT, David, *Pictorialist Poetics*, Cambridge UP, Cambridge, 1988.
- SCOTT, David, *Painting/Literature = The Cambridge Companion to Delacroix*, szerk. Beth S. WRIGHT, Cambridge UP, Cambridge, 2001, 170-186.
- SEGEBERG, Harro (szerk.), *Die Perfektionisierung des Scheins*, Fink, München, 2000.
- SIGNAC, Paul, *Eugène Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig*, ford. CSORBA Géza, Corvina, Budapest, 1978.
- SIMMONIS, Ferdinand, *Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der „Calligrammes”*, Germanisch-Romanische Monatsschrift 58 (1977) 1., 60-75.

STRÄTLING, Susanne – WITTE, Georg (szerk.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, Fink, München, 2006.

STIERLE, Karlheinz, *Ästhetische Rationalität*, Fink, München, 1996.

SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete*, Corvina, Budapest, 1981.

TIMÁR Katalin (szerk.), *Moholy-Nagy László: fotogramok*, Ernst Múzeum, Budapest, 1996.

UITZ Béla, *Az orosz művészet helyzete*, Egység, 1922/2., 3-4.

UTZ, Peter, *Das Auge und das Ohr im Text*, Fink, München, 1990.

VADAS József, *El Lissitzkij*, Corvina, Budapest, 1977.

VARGA Tünde, *Képszövegek = Történelem – kultúra – medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 202-210.

VARGA Tünde, *A pillantás idegenségének diszkrét bája = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 412-421.

VARGA Tünde, *A lebegés romantikus ábrándja* (Kézirat)

VRIESEN, Gustav – IMDAHL, Max, *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, DuMont, Köln, 1967.

VINCI, Leonardo da, *A festészetről*, ford. GULYÁS Dénes, Corvina, Budapest, 1973.

WEHLE, Winfried, *Orpheus' zerbrochene Leier = Lyrik und Malerei der Avantgarde*, szerk. Rainer WARNING, Uő., Fink, München, 1982, 381-420.

WILMESMEIER, Holger, *Deutsche Avantgarde und Film*, LIT, München – Hamburg, 1994.

ZSADOVA, Larissza Alekszejevna (szerk.), *Tatlin*, Corvina, Budapest, é. n.